مسرح نجيب سرور

التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي

تأليف
د.عصام الدين أبو العلا

شكر وتقدير

يتقدم الباحث بجزيل الشكر والتقدير للأستاذين : الدكتور أحمد مرسـي، وصفوت كمال لمعاونتهما في إمداده بكافة المعلومات الخاصة بمجـال الأدب الشعبي وتوفير كافة المراجع اللازمة للدراسة النظرية.

كما يتقدم بالشكر والتقدير لأستاذين: الدكتور حمدي الجابري، والـدكتور إبراهيم حماده لتشجيعهما على موضـوع الدراسة ومناقشـتهما المثمـرة الـتي أفاد منها الباحث في مجال الدراسة التطبيقية.

تقديم

عندما تعرض الباحث لكتابة مقال نقدي لعرض مسرحية (منين أجيب ناس) – الذي أخرجه مراد منير على خشبة المسرح الحديث في العام الدراسي 84/ 1985 – استثارته تلك الفجوة الهائلة التي وجدها بين الأسس النقدية التي تعلمها – حتى ذلك الوقت – وبين جماليات العرض المسرحي، ويرجع ذلك أن نص المسرحية يفتقر إلى التقنية الجمالية التقليدية (من حدث مفرد أساسي واحد يتطور ليصل إلى لحظة التأزم فالذروة فالحل، وشخصيات ذات ملامح وأهداف درامية واضحة)، ورغم افتقار العمل إلى تلك التقنيات الجمالية التقليدية، إلا أن العمل قد حظي بنجاح جماهيري واسع النطاق. وقد دعت هذه المفارقة إلى قراءة الباحث لنص المسرحية حتى تأكد من أن هذا النجاح الجماهيري العريض، يعود في المقام الأول إلى جماليات النص غير التقليدية.

وبدراسة التقنية الجمالية للنص أدرك الباحث أن سر نجاح النص يعود إلى استخدام المؤلف لبعض أشكال الأدب الشعبي استخدامًا خاصًا. وقد وسع الباحث من دائرة الدراسة ليتأكد من صحة هذه النتيجة الأولية التي توصل إليها، وذلك بقراءة أعمال المؤلف كاملة – المنشورة وغير المنشورة- كما اطلع على أبحاث ومقالات غيره من الدارسين التي أشارت – بشكل عابر – إلى استخدام نجيب سرور لبعض أشكال الأدب الشعبي في مسرحه. ولم يجد الباحث دراسة نقدية واحدة تختص بدور هذه الأشكال في إطار التقنية العام لمسرح نجيب سرور.

وبهذا انحصرت دائرة الدراسة في تحديد هذه الأشكال المستلهمة من الأدب الشعبي في مسرح المؤلف، والبحث عن الدور الدرامي الذي تؤديه.

وعلى هذا الأساس تحددت إشكالية الدراسة في ثلاث نقاط، هي:

1- ما أشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسرح نجيب سرور؟

2- كيف تم استخدام هذه الأشكال؟

3- هل لهذه الأشكال وظائف درامية أم لا ؟

ولكي يهتدي الباحث إلى إجابات علمية لهذه التساؤلات الممثلة لإشكالية الدراسة، قسم دراسته إلى بابين:

الأول- يعرض فيه أشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسرح نجيب سرور، حيث يتعرض لطبيعة كل شكل من هذه الأشكال على حدة من حيث (ماهيته، والتقنية التي تحكمه، وأنواعه، ووظائفه).

الثاني- يقوم على دراسة كيفية استخدام هذه الأشكال التراثية في مسرح نجيب سرور، ومدى توظيفها دراميًا.

وقد قام هذا الباب على بحث ما تقدم من خلال أربعة نصوص فقط، هي:

(1) ياسين وبهية.

(2) آه يا ليل يا قمر.

(3) قولوا لعين الشمس.

(4) منين أجيب ناس.

وذلك لاحتوائها بشكل أساسي على أشكال من الأدب الشعبي، في حين أن بقية الأعمال لم تهتم اهتمامًا أساسيًا بأشكال هذا الأدب.

وقد تخصص هذا الباب بدراسة ثلاثة أشكال فقط، هي:

(المثل الشعبي) و (الأغنية الشعبية) و (الأسطورة)؛ ذلك أنها تمثل الجانب الأعظم من أشكال التعبير الشعبي المستخدمة في مسرح المؤلف.

هذا، وقد قابلت الباحث عدة عقبات – أثناء دراسته – أهمها:

(1) أن المؤلف قد حاول تأليف بعض أغاني المشابهة للأغاني الشعبية، وبذلك اختلط الأمر على الباحث بين ما ألّفه نجيب سرور وما استقاه من الأدب الشعبي.

(2) ندرة الكتب العربية المتخصصة في مجال الأدب الشعبي، واختلاف أصحابها في نفس الموضوع؛ كلٌ تبعًا للمدرسة التي ينتمي إليها.

وقد تغلب الباحث على العقبة الأولى، بأن قام بعملية توثيق للأغاني الشعبية المتواجدة في نصوص المؤلف – موضوع الدراسة -، وبها استطاع أن يحدد الأغاني الشعبية التي سيقوم بدراستها، واستبعد الأغاني المشكوك في نسبتها للأدب الشعبي.

كما تغلب الباحث على العقبة الثانية، بأن لجأ إلى المتخصصين أنفسهم في مجال الأدب الشعبي (من أساتذة: المعهد العالي للفنون الشعبية، والمركز القومي للفنون الشعبية)؛ لمعرفة بعض النواحي الخاصة، التي صعب عليه معرفتها من خلال الكتب المتخصصة في مجال الأدب الشعبي.

هذا، وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي في الباب الأول من الدراسة، كما استخدم المنهج التحليلي الى جانب طريقة التناص في تحليل النصوص المستلهمة من أشكال الأدب الشعبي في الباب الثاني.

الباب الأول
أشكال الأدب الشعبي
في
مسرح نجيب سرور

تمهيد

قبل أن نخوض في تحديد أشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسـرح نجيب سرور، وقبل أن نعرض لكل أشكال من هذه الأشكال من حيث الماهية والتقنية والوظيفة - وجب علينا التعريف بعدة مصطلحات، هي:

أولا: التراث لغويًا.

ثانيًا: التراث الشعبي.

ثالثًا: الأدب الشعبي.

حتى يتعين لنا معرفة المجال المعرفي الذي نحن بصد الخوض فيه.

أولاً: مفهوم كلمة (التراث) لغويًا:

تعني لفظة (تراث) في اللغة " ما خلفه الرجل لورثته، وأصله (ورث)، أو (وارث)، فأبدلت الواو تاء. فالتراث والإرث والـورث مترادفـة، هكـذا قـال ابن الإعـرابي ومن بعـده ابن سِـيده. وقيـل: (الـورث) و(المـيراث) في المـال، و(الإرث) في الحسـب؛ مما يشـير إلى (المـيراث الثقـافي)؛ لأن الحسب هو مفاخر الآباء، وشرف الفعال التي يرثها الأبناء، ويتغنون بها [1]".

وعلى هذا فإن كلمة (تراث) في لغة العرب "تعني الميراث، وهو يشـمل المال والأحساب" ....[2]. وعن تاريخ الكلمة فإن "أقدم النصـوص الـتي وردت فيها كلمة (تـراث) ما جـاء في القـرآن الكـريم من سـورة الفجر : "وتـأكلون الـتراث أكلا لمـا". وقد ورد في الشـعر القـديم قـول سـعيد بن ناشب / وهو شاعر إسلامي:

فإن تهدموا بالغدر داري فإنها ... تراث كريم لا يبالي العواقبا

وظلت كلمة (تراث) محدودة الاستعمال، تنـوب عنها كلمة (مـيراث) في كثير من الأمور، إلى أن أطل علينا هـذا العصر الحـديث، فوجـدنا هـذه الكلمة تشيع بشيوع البـاحث عن الماضـي: ماضي التـاريخ، وماضي الحضـارة، والفن والآداب، والعلم، والقصص، وكل ما يمت إلى القديم .."[3].

ثانيًا: مفهوم مصطلح (التراث الشعبي):

إن مصـطلح (الـتراث الشـعبي) "يطلق على جميع جـوانب المـأثورات الثقافية التي انتقلت شـفاهة ..." ... [4]. وتتـألف عناصر الـتراث الشـعبي من "أسـاطير وملاحم وروايـات وقصص وحكايـات شـعبية ومـراث وأغـانٍ وحكم وأمثـال شـعبية" ... [5]. وعلى هـذا فـإن مصـطلح (الـتراث الشـعبي) يـرادف "التراث الشفاهي أو الفن القـولي، أو الفنـون الكلامية ، أو الآداب والشـفوية ... وهــذا كله يعــني كلما هو منقــول شــفاهة من المــأثورات وأســاطير والاحتفــالات .... إلخ"[5]. أو هو "الأدب الشــفاهي الــذي يعــنى ذلك الكيــان المؤلف من الـتراث والتـاريخ والأسـطورة والقصص والحكايـات الـتي تـروى

شفاهة وبشكل غير رسمي من جيل إلى جيل، والـذي لا يكـون مقتصـرًا على المجتمعات غير المتأدبة أو السابقة على الأدب، بل يوجد أيضًا في الحضارات المتقدمة، ذات التاريخ القديم وذات التراث المكتوب" ...[6].

وللتراث الشعبي عدة خصائص أهمها:

1- أنه شفاهي.

2- يتسم بالعراقة.

3- يتصف بالواقعية.

4- هو نتـاج للجماعـة، أو يتسم بطـابع الشـعبية في الابتكـار والانتشـار، فلكل فرد من أفراد الجماعة إضـافة تضـاف لرصـيد غـيره أو تعـديل لمعطيات إنتاج من سبقه.

5- يتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى ....[7].

ثالثًا: مصطلح (الأدب الشعبي):

من خلال التعريف الســابق يتضح أن الأدب الشــعبي فــرع من فــروع التراث الشعبي، الذي يعني بكافة الفنـون القولية أو الكلاميـة، وعناصـره هي بعض عناصر التراث الشعبي، مثـل: الأسـاطير والملاحم والروايـات والقصص والحكايات والمراثي والأغـاني والحكم والأمثـال، على أن تتسم هـذه العناصر بخصائص التراث الشعبي من شفاهية وعراقة وواقعية وجماعية. أو كما يقول (يعقوب جرم): "هو الأدب الصادق الذي يخرج من الروح الشاعرة في صـورة كلمات. فهو ينبع من دافع طبيعي، ومن المشـاعر الفطرية الـتي تعيش داخل الإنسان. والفرق بين الأدب الشـعبي والأدب الفـني، أن الأول ينبع من الـروح الشاعرة الجماعية ، فيحين أن الأدب الفني ينبع من روح الفرد الشاعرة.

ولهذا فإن الأدب الفـني يعـرف مؤلفه ، أما الأدب الشـعبي فلا يعـرف له مؤلف؛ لنه حصيلة الجماعية" ... [8]. وبهذا يضـيف (جـرم) خاصـيتين أخـريين، هما: الفطرية والصـدق .. وهنـاك عديد من الخصـائص الفرعية يمكن إجمالها على النحو الآتي:

1- يحمل الأدب الشـعبي طاقة متجـددة، أي لا تثبت له صـيغة محـددة لذيوعه على ألسنة الجماعة.

2- له طابعه الخاص، لغة وتعبيرًا.

3- يعني بتشقيق المعاني من الكلمة الواحدة، كما يحدث في الموال.

4- للشعر الشعبي أوزانه الخاصة في فنونه الخاصة، وهذا ما ستضح لنا عند الحديث عن الأغنية الشعبية ... "[9].

هذا، عن بعض المصطلحات التي سـيتكرر ذكرها طـوال البـاب الأول ... أما عن السبب الذي دعا البـاحث لاختيـار أشـكال معينة من الأدب الشـعبي –

من أغــانٍ وأمثــال وأســاطير - فمــرده إلى أن هــذه الأشــكال – ذاتها – تمثل الجانب الأعظم لأشكال الأدب الشعبي المستخدمة في مسرح نجيب سرور.

الحواشي

1- د.أكرم ضياء العمري: التراث والمعاصرة، **كتاب الأمة،** رقم10 – ط 2–(قطر: 1985)، ص25.

2- المرج ع السابق، ص26.

3- عبد السلام هارون: التراث العربي، **كتابـك،** عـدد 35، (القـاهرة: دار المعارف، 1978)، ص4، ص5.

4- فوزي العنيتل: الفلوكلـور ما هـو: **دراسات في الـتراث الشـعبي،** (القاهرة: دار النهضة العربية، 1977)، ص375.

5- السيد حافظ الأسود: التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية، في مجلة : **عالم الفكر،** مج 6، العدد الأول.

6- المرجع السابق: ص273، ص274.

7- انظر: المرجع نفسه، ص274، ص275.

8- د. نبيلة إبــراهيم: أشــكال التعبــير في الأدب الشــعبي، (القــاهرة: دار نهضة مصر، 1974)، ص 67.

9- انظر: د. كامل مصطفى الشيبي: الأدب الشـعبي: مفهومه وخصائصـه، في مجلة : **التراث الشعبي،** العدد الثالث، (العراق: وزارة الثقافـة، 1985) ص9-22.

الفصل الأول
المثل الشعبي

يتمثل المثل الشـعبي عن غـيره من أشـكال التعبـير في الأدب الشـعبي بأنه يعبر عن الأفكـار الحقيقية والفلسـفية ذات المنهج التجريـبي لشـعب من الشـعوب، بينما نجد أن الأشـكال الأخـرى للأدب الشـعبي تعـبر عن الوجهة العاطفية لهذا الشعب [1].

وتنبع أهمية هذا الشكل الأدبي فيما يذهب إليه الدارسون إلى أن:

" الأمثال الشعبية قد تؤلف دستورًا اعتقاديًا، وقد تكون في الوقت نفسه نماذج لا بد من احتذائها في السلوك" ... [2].

وقد اهتم الدارسون بالأمثال الشعبية اهتمامًا ملحوظًـا؛ فأخـذوا يضـعون الحدود التي تفصل بينها وبين الحكم وعلى أساس الدراسات التي قـاموا بهـا، توصلوا إلى أن:

"الأمثـال قصص من تجـارب النـاس بقيت لها بمنزلة عناوينهـا، وبقي مع هذه العنـاوين تلخيص لكل منهـا، فقل أن نجد مثلاً لا يحمل معه هـذا الشـرح الكاشف لمجرى أحداث القصة وما كان من أشخاصـها، على حين أن الحكمة بقيت كما هي كلمة ليس معها هـذا التفصـيل الكاشـف، ثم إن التجربة المثلية تجربة عامة، على حين أن التجربة الحكمية تكاد تكون خاصة، أعـني أن المثل يمليه الخاص كما يمليه العام، والحكمة لا يمليها إلا الخـاص في الغـالب" ....[3].

وقد تعددت الدراسات المتخصصة التي تعني بالمثل الشعبي من نـاحيتي المضـمون الفكـري والشـكلل الفـني؛ لدرجة تمكننا من وضع ملامح كل من المضمون والشكل على السواء. فـيرى بعض الدارسـين أن الأمثـال الشـعبية "هي تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية " ... [4].

بينما يـرى فريق ثـانٍ أن مضـمون المثل الشـعبي ما هو إلا .. "موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون في الامتداد الأيـديولوجي السـليم، ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية، والمثل كتعبير: يصوغ الموقف المادي بلا وساطة نظرية" ... [5].

ويتفق الشيخ (جلال الحنفي) مع هذا الرأي في كتابه (الأمثال البغداديـة) عند تعريفه للمثـل، حيث يقـول إن "الأمثـال في كل قـوم خلاصة تجـاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدل على إصابة المحز وتطبيق المفصـل. هـذا من ناحية المعني، أما من ناحية المبني، فـإن المثل الشـرود يتمـيز عن غـيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة. والأمثـال ضـرب من التعبـير عما تزخر به النفس من علم وخـبرة وحقـائق واقعية بعيـدة البعد كله عن الوهم والخيـال، ومن هنا تتمـيز الأمثـال عن الأقاويل الشـعرية" ... [6]. وعلى أساس هذا التعريف فإن مضمون المثل يتسم بـ:

1- أنه خلاصة تجربة أو محصول خبرات إنسانية.

2- ذو معنى هادف.

3- ينطبق معنى المثل على معاني التجارب المشابهة.

4- هو محصلة العلم والخبرة والحقائق الواقعية.

5- لا يستخدم مادته من الوهم أو الخيال.

ويضيف هذا التعريف أيضًا بعض ملامح الشكل في المثل الشعبي حيث يوجب فيه:

1- الإيجاز.

2- لطف التعبير وسهولته.

3- جمال البلاغة.

ويتفق الأستاذ (أحمد أمين) مع هذا الرأي في كتابه (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية)، لكنه يضيف إلى معطيات التعريف السابق، فهو يرى أن : " الأمثال نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعني ولطف التشبيه وجودة الكناية. ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم. ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب"[7]. وتبدو إضافة الأستاذ (أحمد أمين) في عنصر شعبية المثل إضافة جليلة؛ إذ إن الأمثال الشعبية - كما يقول (فريد ريك زايلر) في كتابه (علم الأمثال الألمانية) - هي " القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة" [8]. وعلى هذا يمكنا استخلاص خصائص المثل ... من خلال تعريف زايلر – على الوجه التالي:

1- يتسم بالذيوع والانتشار بين جموع الشعب.

2- يتصف بالطابع التعليمي.

3- ذو شكل أدبي مكتمل.

4- يسمو على أشكال التعبير المألوفة.

وسمة شعبية المثل لا اعتراض عليها من قبل الدراسين، وغير الدارسين. أما الطابع التعليمي فهو أمر يحتاج إلى نقاش، وهذا من وجهة نظر الباحث – فالمثل يصبح تعليميًا إذا ما استفاد الفرد منه قبل الخوض في تجربة ما، وأدرك نهاية هذه التجربة من خلال غيره، أو تأكدت له نهاية هذه التجربة من خلال غيره أو تأكدت له نهاية التجربة بشكل أو بآخر، فإن المثل يكون في هذه الحالة قد أفاد هذا الفرد وأقنعه بالعدول عن الخوض في هذه التجربة. أما إذا ما جرى المثل على لسان هذا الفرد بعد خوض التجربة، فإن طابع التعليمية ينتفي في هذه الحالة. وعن اكتمال الشكل الأدبي، فهو يعني أمرين:

الأول: يعني باتفاق كل من الشكل والمعني. والأمر الثاني: يعني باكتمال المعـني في نطـاق الشـكل المطـروح به المثـل. وهـذان الأمـران جد مهمين لوجوب عملية تأثير المثل في سامعيه من وجهة نظر الباحث.

وأما سـمو المثل الشـعبي على أشـكال التعبـير المألوفة فيعـني بقضـية الشكل حيث يتميز المثل ببساطة التعبير وجمـال البلاغـة. ويتفق (كـراب) مع (زايلر) في خاصية الطابع التعليمي للمثل؛ إذ يقول: "الخاصـيتان الأساسـيتان في المثل هما: الطـابع التعليمي من حيث الموضـوع والاختصـار والتركـيز من حيث الأسلوب " ... [9].

وهنا نلمح عند (كراب) خاصـية جديـدة للمثل من حيث الشـكل، وهي ... (الاختصار والتركيز)، وهو الأمر الذي يساعد المسـتمع على اسـتيعابه وحفظه فور استماعه للمثل . وعلى هذا فـإن المثل "يعـبر عن حقيقة عامة أو صـدق عام. وبقدر ما تخفف الأمثال من الاتجاه الدعائي فإنها تحبذ أو تمدح الفضائل وتنوه بالمواقف من المشكلات والفكرة الغالبة هي بالطبع فكرة التحذير من الشطط"[10]. وفكرة التحذير هـذه الـتي تجعل من المثل مصـدرًا للتعليم فهو يعرض نتائج خبرات مرت بها أجيـال عديـدة، ويضع أمـام سـامعيه نتـائج هـذه الخبرات حتى يتمثلونها في خبراتهم المماثلة التي يتعرضون لها. وعن مصـادر المثل فـإن الدراسـات الـتي عنت بـالأدب الشـعبي عامة والأمثـال الشـعبية بخاصة قد توصـــلت إلى أن : " المثل الشـــعبي كالمثل الفصـــيح ينشأ نتيجة لتجارب إنسـانية فردية أو جماعية قد تكـون عميقة الجـذور في شـعب معين. وقد يكون المثل حديث التكوين، ولكنه انتشر سريعًا وبسهولة لأنه يمس جانبًا من شعور سامعيه، أو يضرب على وتر حساس في نفوسـهم" ... [11] . وعلى هذا فـإن عملية تـأول المثل الشـعبي تتم حين "يعيش المثل في الحيـاة وفي عالم الأدب، وذلك إذا كان للتجربة في نفوسنا مثل هذا الوثع، وإذا تحدثنا عنها بمثل هذه الطريقة"[12].

وهـذا يعـني اتفـاق كل من تجربة المثل والتجـارب الـتي تواجهها أفـرد الشعب، حينها فقط يتم الاستعانة بالأمثـال وبالتـالي تـداولها. وهنـاك شـروط أخـــرى يجب أن تتـــوفر في المثل نفسه كي يكتب له حكم البقـــاء، وهي "الخـبرة، والـوعي والصـدق، وحسن الأداء؛ لكي يجـري على الألسـنة، ويعيه الناس جيلاً بعد جيل يقضون به في أمورهم المشاكلة" [13]. ويرى (كراب) أن "الطابع التعليمي الأخلاقي هو السبب في ذيوع الأمثال في سائر الأنحـاء" .. [14]. وبهذا يضيف سببًا آخر إلى الأسـباب الـتي ذكرناها وعي تـركيب مفـردات الجملة وترتيبها في المثل الشعبي نجد:

1- تستخدم الألفاظ استخدامًا فنيًا يبتعد عن كل تحديد لغوي، وفي وسع هذه الألفاظ أن تربط بين الأفكار ربطًا قويًا متماسكًا.

2- لا تعرف الأمثال الشعبية التركيب الموحد الذي يعـرض الفكـرة عرضًـا مسلسـلاً، وإنما يقـدم المثل لقطـات من التجربـة. ومن خلال هذه اللقطات تبرز المعني مثل:

وأنت مالك خليك في البر....

ما ينوب المخلص إلا تقطيع هدومه.

3- تتعــرض بعض الأمثــال لــتركيب جمل متعارضة حيث تصــور متناقضات الحياة مثل:

شاورهم واخلفوا شورهم

4- تعتمد بعض الأمثال على التكوين المنطقي الذي يربط السبب بالنتيجـة، وهـذه الأمثـال تبتـدئ بجملة فرعية بـدايتها (اللي)، وجملة أخرى رئيسية مثل:

اللي له ضهر ما ينضربش على بطنه" ... [15].

5- أن الـوزن والإيقـاع من ِأنه أن يصـنع الشـكل المقفـل، فما إن تنتهي العبارتان المتحدتان على وجه التقريب في الوزن والإيقاع حتى ينتهي المثل، مثل:

قصقصي طيرك ... ليلوف بغيرك.

6- ولبعض الأمثال طابع الحكاية، ومثل هذه الأمثال تسـتخدم كلمة (القول) على سبيل الحكاية، مثل:

ضربوا الأعور على عينه

قال خسرانه حسرانه

7- كثيرًا ما يحاول المثل الشعبي تجسيد الفكرة من خلال الصـورة مثل:

لما يشبع الحمار بيعزق عليقه

وهي حقيقة انتفى عنها طابع العمومية، واكتسب طابع التجريد وأًبحت مثلاً ... [16].

8- وهناك أمثال تنطوي على مقارنة، مثل:

احمر زي الورد" ... [17].

ومن شـأن هـذه المقارنة أ تقـوي المعـني وتـبرزه. وهـذا عن خصـائص الشكل في المثل الشعبي، وهناك خصائص خاصة بالموضـوع الـذي يـدور فيه المثل، يمكن إيجازها على النحو التالي:

1- "تقرير لحقيقة من الحقائق مثل:

لا شجرة ألا وهزها ريح" .... [18].

2- "اتصالها بطقوس معينة مثل:

آخر الطب الكي" ... [19].

3- أمثال تتضمن الإشارة إلى حرفة أو عادة أو معتقد مثل:

باب النجار مخلع" ... [20].

4- " أمثال تتضمن تقريرًا موجزًا لمبدأ قانوني مثل:

الجار أولى بالشفعة" .... [21].

5- " أمثال مرتبطة بالزراعة مثل:

البطيخة ما تكبرش إلا في غيطها" ....[22].

6- " أمثال مرتبطة بموقف معين مثل:

امشي شنة ولا تعدى قنا" [23].

ويرجع بعض البـاحثين اختلاف الأسـلوب في المثل الواحد لعـدة أسـباب منها " أن العقول الفردي هي التي صاغت المثال، وجمهـرة الشـعب العامـة، هم الـذين أذاعـوا وروجوها وتواتروهـا، ولهـذا السـبب ظهـرت التحـويرات والتصـرفات في أسـاليب الأمثـال، وعلى حين أن هـذه التحـويرات لم تكن متعمدة فيما يخص الحكايات الشـعبية، بل كـانت نتيجة لنسـيان أو قصـور في الذاكرة، فإن المثال تعرضت للتحويرات المفصودة، والتصرف فيها ... [24].

وعلى هذا فـإن التحـوير متعمد في قـول المثل الشـعبي دون غـيره من أشكال التعبير في الأدب الشعبي التي يكون فيها هذا التحوير نتيجة للنسـيان، إذن فهناك سبب على الأقل يبرر هذا القصد في التحوير. وهو ما يرجعه بعض الباحثين إلى أن:

" المثل هو خلاصة تجربة من التجارب يعبر به الإنسان عن تلك التجربـة، وما أفـاد منها وما قـدر في نفسه من حكم عليهـا. والتجـارب تعـرض للنـاس كافة يستوي في ذلك عالمهم وجاهلهم، ونتيجة لتلك المشـاركة الواسـعة في التجارب، تختلف الأحكام أو تختلف الكلمات المعبرة وتلك التجـارب، فـالحكم على التجربة لا شك متأثر تـأثيرًا خاصًـا بـالحكم عليهـا، فما تثـيره التجربة في نفس إنسـان تختلف شـيئًا عما تثـيره في نفس إنسـان آخـر، ثم إن صـاحب التجربة الـــذي هو بصـــدد الحكم عليها يختلف قـــدرة، وأداء وشـــعورًا وإحساسًا" ... [25].

ويرجع البـاحث أسـباب هـذا التغـير في الأسـلوب في المثل الواحد إلى عـاملين أساسـيين: أولهمـا: يعـني بـاختلاف البيئة الجغرافية من منطقة إلى أخرى – في حـدود البلد الواحد – وبالتـالي اختلاف مفـردات المـادة في هـذه البيئة عن مفردات البيئة الأخرى. وهذا ما يجعل البدو – في شمال سيناء التي تتميز بالجفاف – لا يسـتخدمون أمثلة تعـني بالزراعة كما نجـدها في الأمـاكن الـتي تشـتهر بالزراعة في مصـر. أي أن المثل الواحد تتغـير مفرداته اللغوية تبعًا لمعطيات المكان المادية.

آخرهمـــا: يعـــني بتغـــير بعض كمفـــردات نفس الرقعة الجغرافية نتيجة للتطور التاريخي، وهذا ما يـبرر ضـياع بعض الأمثلة من حافظة الشـعب نتيجة لتغير الظروف التاريخية واختفاء أو تبدل بعض الحرف والآلات والمـواد. وهـذا

قد يغـير من مفـردات المثل الشـعبي الواحد بـأن يضع مفـردة لفظية تعـني بمادة حديثة بدلا من مفردة قديمة طواها التقدم الإنساني.

وبهـذا نكـون قد عرضـنا لبعض وجهـات النظر الـتي تهتم بأسـباب تغـير أسلوب المثل الواحد. أو وجود المثل الواحد في أكثر من صياغة لغويـة. وعن شعبية المثل، أو اتسـامه بالشـعبية يـرى (كـراب) أن "الطـابع التعليمي – في المثـل- الـذي يكـون مباشـرًا في أغلب الحيـان، فيـدل على أن المثل ابتكـار تصـنعه العبقرية الشـعبية" ... [26]. لكن البـاحث يختلف مع كـراب في هــذا الصـدد – طبقًا بتعريف الأدب الشـعبي الـذي ذكرنـاه آنفًا – فالطـابع التعليمي تتمـيز به أغلب الآداب الرسـمية المدونـة، يكـون مباشـرًا في بعض التيـارات الأدبية الحديثـة، ومع ذلك لا تعتـبر مثل هـذه الآداب شـعبية. فسـمة الشـعبية تتأتى من ذيوع المثل وتداوله في مناطق مختلفة عبر أزمنة مختلفة.

يبقى بعد ذلك وظيفة المثل الشـعبي، حيث يـرى الدارسـون أن الأمثـال الشعبية "تقوم بوظيفة التـبرير للعمل والمواقـف، كما تقـوم بوظيفة التقـنين للرغبات والأعمال" ...[27].

أو " يعيش عليها الناس يتمثلونها فيما يعن لهم من تجارب مشابهة" ... [28].

وبهذا نرى أن وظيفة المثل الشعبي هي وظيفة عملية، حيث بتخذ الفـرد من خبرات الماضي محكًا معرفيًا للتعامل مع معطيات الحاضر.

نماذج من أصول الأمثال الشعبية
المستخدمة في مسرح نجيب سرور

1- " الجعان يحلم برغيف العيش " ... [29].

2- " ياما في الحبس مظاليم " ... [30].

3- " يخلق من الشبه أربعين " ... [31].

4- " المال اللي يحتاجه بيت، يحرم على الجامع " ... [32].

5- " موت يا حمار لما يجليك العليق " ... [33].

6- " اتغدى بيه يقل ما يتعشى بيك " ... [34].

7- " ياما في الجراب يا حاوي " ... [35].

8- " السكوت علامة الرضا " ... [36].

9- " اللي اتجوز أمي أقولخ يا عمي " ... [37].

10- " إيه رماك على المر؟ قال اللي أمر منه " ... [38].

11- " البعيد عن العين، بعيد عن القلب" ... [39].

12- " يا داخل بين البصلة وقشرتها، ما ينوبك إلا صنتها" ... [40].

13- " الضرب في الميت حرام" ... [41].

14- "اللي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين" ... [42].

15- " دخول الحمام مش زي خروجه" ... [43].

16- " أكفي القدرة على فمها، تطلع البينت لأمها" ... [44].

17- " عايزة جنازة ويشبع فيها لطم" ... [45].

18- "لسانك حصانك . إن صنته صانك، وإن هنته هانك" ... [46].

19- "صباح الخير يا جارين أنت في دارك وأنا في داري" ... [47].

20- " أردب ما هولك، ما تحضرك كيله ... تتعفر دقنك ...وتتعب في شيه" ... [48].

21- " أنا ومن بعدي الطوفان" ... [49].

22- " كلام الليل مدهون بزبدة، يطلع عليه النهار يسيح" ... [50].

23- " جبتك يا عبد المعين تعـــني، لقيتك يا عبد المعين عـــايز تتعان" ... [51].

24- " من بص لبلوة غيره، هانت عليه بلوته" ... [52].

25- " الفاضي يعمل قاضي" ... [53].

26- " يموت المعلم، هو بيتعلم" ... [54].

27- " اللقمة الهنية، تكفي ميه" ... [55].

الحواشي

1- انظــر: محمد إبــراهيم أبو ســنة. فلســفة المثل الشــعبي. **المكتبة الثقافيــة.** عــدد 381 (القــاهرة: الهيئة المصــرية العامة للكتــاب، 1984) ص10.

2- د. عبد الحميد يــونس. الأســطورة والفن الشــعبي. (القــاهرة: المركز الثقافي الجامعين 1980) ص119.

3- محمد قنديل البلقلي. الأمثال الشعبية. **كتابك.** عدد 44 (القـاهرة: دار المعارف، 1978) ص6.

4- د. نبيلة إبــراهيم. أشــكال التعبــير في الأدب الشــعبي. (القــاهرة: دار نهضة مصر، 1974) ص160.

5- محمد إبراهيم أبو سنة- مرجع سابق. ص11.

6- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص161.

7- المرجع السابق. ص162.

8- المرجع السابق. ص162.

9- ألكســندر هجــرتي كــراب. علم الفولكلــور. ترجمة رشــدي صــالح. (القاهرة: دار الكتاب العربي) ص235.

10- ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص242.

11- محمد قنديل البقلي. مرجع سابق. ص9.

12- د. نبيلة إبراهيم- مرجع سابق. ص166.

13- محمد قنديل البقلي. مرجع سابق. ص4.

14- ألكسندر هجرتي كراب – مرجع سابق. ص236.

15- د. نبيلة إبراهيم – مرجع سابق. ص169.

16- المرجع السابق. ص118.

17- فــوزي العنتيل – بين الفولكلــور والثقافة الشــعبية. (القــاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978) .ص 314.

18- المرجع السابق. ص311.

19- المرجع السابق. ص312.

20- المرجع السابق. ص315.

21- المرجع السابق. ص315.

22- المرجع السابق. ص313.

23- المرجع السابق. ص312.
24- ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص241.
25- محمد قنديل. مرجع سابق. ص7.
26- ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص236.
27- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص119.
28- محمد قنديل البقلي. مرجع سابق. ص8.
29- محمد صفوت. الأمثـال الشـعبية. (القـاهرة: مكتبة مصـر، 1978) ص 29.
30- المرجع السابق. ص46.
31- المرجع السابق. ص46.
32- المرجع السابق. ص40.
33- المرجع السابق. ص34.
34- المرجع السابق. ص69.
35- المرجع السابق. ص82.
36- المرجع نفسه. ص14.
37- محمد إبراهيم أبو سنة. مرجع سابق. ص20.
38- محمد صفوت. مرجع سابق. ص10.
39- المرجع السابق. ص63.
40- المرجع السابق. ص53
41- المرجع السابق. ص48.
42- المرجع السابق. ص23.
43- المرجع السابق. ص30.
44- المرجع السابق. ص36.
45- نفسه المرجع. ص33.
46- المرجع السابق. ص19.
47- المرجع نفسه . ص56.
48- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص166.
49- محمد إبراهيم أبو سنة. مرجع سابق. ص82.
50- محمد صفوت. مرجع سابق. ص19.

51- محمد إبراهيم صفوت. مرجع سابق. ص23.
52- محمد صفوت. مرجع سابق. ص20.
53- المرجع السابق. ص18.
54- المرجع نفسه. ص72.
55- نفس المرجع. ص45.

الفصل الثاني
الأغنية الشعبية

" إن الأغنية الشــعبية الــتي عاشت قرونًا طويلة – شــأنها شــأن تراثنا الأدبي كله – محتقرة من جانب طبقات المثقفين – بالمعنى الخاص للثقافة – وأشــباههم في مجتمعنــا، قد أخـذت تفـرض نفســها الآن على الحيــاة الفنية والثقافية، وتثير حولها جدلاً عنيفًا، ونقاشًا حادًا، بين الدارسين بعضـهم وبعض من ناحية وبين الفنانين والنقاد من ناحية أخـرى. ولا يقف الأمر عند هـذا الحد فحسب، بل يدخل الميدان طرف ثالث هو جمهور المبدعين والمتذوقين لهـذا اللون من ألوان الفن "...[1].

وللغنية الشعبية كثير من التعريفات التي تحاول أن تحـدد ملامحها ليمكن تمييزها بين سائر فنون القول الشعبية. ومن هـذه التعريفـات أنها : " قصـيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أمـيين، في الأزمـان الماضـية ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الـزمن هي فـترة متوالية في العادة"...[2].

ويؤكد (بوليكافســكي) في تعرفه على نســبة الأغنية الشـعبية لطبقــات الشعب المختلفة حيث يرى أن "الشعب هو صاحبها ومؤلفها، وينفي أن يكون ترديد الأغنية أو شيوعها فحسب هو الذي يضفي عليها صـفة الشـعبية، فيـذكر أن:

" الأغنية الشعبية هي الغنية التي أنشأها الشعب، وليسن هي الغنية التي تعيش في جو شعبي"...[3].

ويبرر (هانز مور) نسب هـذا اللـون من الأغـاني لأفـراد الشـعب جمعيهم لـ"ما يقوم به المجتمع الشعبي من تعديل أنماط التعبير التي يبـدعها الأفــراد، وإخضــاعها لوجدانه وعقلــه، كي تلائم التعبــير عن حاجاته المتعــددة، ومن ثم يصف الأغنية الشعبية بأنها:

الأغنية التي قام الشعب بتعـديلها وفق رغبتــه، بعد أن أًبح يمتلكها امتلاكًا تامًا"...[4]. بينما يقف (ريتشارد فايس) في الجانب المقابل للجانب الذي يقف فيه (بوليكافسكي) إذ يرى (فـايس) أن الأغنية الشـعبية ليست – بالضـرورة – هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها:

" الأغنية الــتي يغنيها الشــعب، والــتي تــؤدي وظــائف يحتاجها المجتمع الشعبي"...[5].

أما (جورج هرتسوج) فيقول عن الأغنية الشعبية أنها:

" الأغنية الشــائعة، أو الذائعة في المجتمع الشـعبي، وأنها تشــمل شــعر وموســيقى الجماعــات والمجتمعــات الريفية الــتي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة إلى تدوين أو طباعة"...[6].

ويــرى (د. أحمد مرســي) أنه يجب أن يتــوفر في الأغنية الشــعبية عــدة محددات هي:

أولا: الذيوع.

ثانيًــا: لا يوجد لها نص مــدون، وعلى هــذا توجه نصــوص عديــدة للأغنية الواحدة في إطار المجتمع ذاته أي أن لها أكثر من شكل.

ثالثًا: تتسمم الغنية الشعبية بالمرونة والتعـديل بشـكل مسـتمر لمواجهة أنماط الحياة الجديدة.

رابعًا: أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقية المستخدم فيها.

خامسًا: أسماء مؤلفيها مجهولة.

سادسًا: يمكن إضفاء صفة الشعبية على الأغاني التي ابتدعها فـرد إذا ما ذابت في التراث الشعبي للمجتمع.[7].

وعلى هذا فإن "مؤلف الأغنية الشعبية فرد، بمعنى أن الذي وضــعها أول الأمر كان فردًا واحدًا، أدبيًا معروفًا في بعض الأحيان، أو رجلاً من العامة ظل اسمه مغمورًا يطويه الغموض. وقد يرجع تأليفها إلى الارتجــال، لك ذلك ليس شرطًا دائمًا. ثم إن الأغاني الشـعبية جماعيـة، أي أن نصـها لا يثبت دائمًـا، بل تطرأ عليه تحويرات وتعديلات وإضافات"[8].

ويرى (د. أحمد مرسي) أن أسباب هذه التغيرات التي تظهر في المـأثور من الأغاني الشعبية تكاد تكون محدودة فيما يلي:

1- الخطأ في السماع.

2- النسيان.

3- عدم فهم الكلمات أو علاقة الكلمات ببعضها البعض"[9].

لكن البــاحث يــرى أن أهم أســباب هــذه التغــيرات في مفــردات الغنية الشعبية هو تغير مفردات الواقع الشعبي ذاته، فإذا كـانت هنـاك أغنية شـعبية قديمة قد تنـاولت موضـوع السـرعة – مثلاً – فسـيكون التشـبيه هنا بالخيـل، ولكن أين موقع هذه الصورة البلاغية من مفـردات واقعنا اليم فيظل الطـائرة والصاروخ؟

إذن فالعامل الحاسم في قضية تغـير مفـردات الأغنية الشـعبية هو تغـير مفردات الواقع الشعبي نفسه الذي يطرأ عليه التغيير بشكل مستمر، وتلهث من ورائه الأغنية الشعبية لتبدل المفردات التي طرأ عليها التغير في الواقع.

وبــذلك " تتحقق صــفة الــدوام والاســتمرار للأغنية الشـعبية في خالتها الطبيعيــــة، لا عن طريق التـــدوين، ولكن عن طريق الانتقـــال الشــــفاهي والسماعي" ...[10].

وحين يصــعب علينا أن " نضع فاصــلاً في الحيــاة الواقعية بين الأغــاني الشعبية والأغاني الدارجة – ذلك أن الكثير مما نعتبره أغاني شعبية، كــان في

الأصل أغانب دارجة، غير أنه ليس لدينا كتابات تـدل على مؤلفها أو المناسـبة التي وضعت فيها – ففي هذه الحالـة، يكفي ذويعها واسـتمرارها في التـداول؛ لاعتبارها أغنية شعبية .."[11]. وتنسفسم الأغنية الشعبية – وفقًا للوظيفة الـتي تؤديها – ثلاثة أقسام:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية.

ثانيًا: أغاني العمل.

ثالثًا: الموال [12].

وفيما يلي بيان نفصل لكل قسم على حدة:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

وهي : " الأغـــاني الـــتي يتغـــنى بها فيلك مناســـبة اجتماعية يحتفل بها الشعب، مثل: الزواج، والختان، والسبوع، والحج، ومولد الأولياء ... إلخ.

لابد أن تخـدم مناسـبتها. ووظيفة هـذا النـوع هو كشف نظـام المجتمع الـواقعي الـذي يعيشه الشـعب، ذلك المجتمع الـذي أصـبح يعيش فـترة من فـترات الصـراع الحضـاري بين القيم القديمة الراسـخة من ناحيـة، والتطـور الحضاري الذي يغزوه ويفـرض عليه أن يغـير بعض مفاهيمه من ناحية أخـرى، كا يكشف هذا النوع صورة بناء المجتمع الشعبي" [12]. فهناك (أغـاني الميلاد) التي تبدأ في مصاحبة المولود منذ الأيام الأولى الـتي تـرى عينـاه فيها الـدنيا. فيحتفل المجتمع الشـعبي في مصر بميلاد الأطفـال الـذكور احتفـالاً كبـيرًا ... ويكون هذا الاحتفال ليلة اليوم السابع بعد ميلاد الطفـل، وتعد هـذه المناسـبة من أقل المناسبات التي تسهم فيها الأغنية الشعبية بدور كبير فهي قليلة جدًا.

ويتغـنى بها الأطفـال وهم يحملـون الشـموع ويـدورون مع السـيدة الـتي ترش الملح في أرجاء المنزل.

(حلقاتك برجالاتك ... حلق دهب في وداناتك) [13].

وأما بالنسبة لأغاني (ختـان الطفـل) فهي "مناسـبة يوليها المجتمع قـدرًا كبيرًا من اهتمامه، ينعكس هذا الاهتمام في تعدد الأغاني الشعبية، وهي أغاني يغنيها المحترفون وغير المحترفين ... وتصور أغاني الختان العـادات المرتبطة بعملية الختـان ذاتهـا" [14]. ومن الـواجب ذكـره أ "الأغـاني لا تتعـرض بالـذكر لختان البنات على الأطلاق" ... [15].

وهناك (أغاني المهد) وهي "الأغاني الـتي تغنيها الأم لطفلها – أو لطفلتها – وهي تهدهـــده كي ينـــام، أو يكيف عن البكـــاء، أو تغنيها لملاعبته ومداعبته وترقيصه وتعليمه الحركـــات البدائية البســيطة من ســـير وتحريك اليـــدين والتسـفيق .. إلخ. وتتمـيز هـذه الأغـاني بأنها قصـيرة عـادة وتتمـيز أيضًـا بأنها هادئة الأداء، خافتة البرةن وهي ليست جماعية في أدائها"[16]. مثـل: " يا ربي تنام يا ربي تنام ... وادبح لها جوزين حمام بأضحك عليك يا دي الحمام .. بس عشان حبيبي تنام "[17].

وهناك لون آخر هذه أغـاني المناسـبات الاجتماعية يعـرف باسم (أغـاني ألعـاب الأطفـال)، وهو لـون " تعرفه المجتمعـات الشـعبية على اختلافهـا، ولا يلعبها إلا الأطفـال، وتتمـيز هـذه الأغـاني بأنها على درجة كبـيرة من بسـاطة التركيب وسذاجة التعبير.

ويخضع إيقاع هذه الأغاني لإيقاع الحركة أو الحركات التي يؤديها الأطفال أثناء اللعب"[18].

وتنقسم هذه الأغاني قسمين:

الأول: لا يرتبط بلعبة ذات كيـــان محـــدد، وإنما تصـــلح لصـــاحبة الحركة فحسب [19].

والثاني: يعتمد اللعب فيه على تمثيلية يشترك فيها اللاعـبين واللاعبـات [20].

وهنـاك نـوع آخر من أنـواع أغـاني المناسـبات الاجتماعية يعـرف باسم (الأغاني الدينية) التي "ترتبط أوثق الارتبـاط بالمناسـبات الدينية الـتي يحتفل بها المجتمع الشعبي في مصـر، وتحظى هـذه الأغـاني بـاحترام كبـير ينبع من طبيعة المناسـبة الـتي تغـنى فيها والمضـامين الـتي تحتفل بهـا، وتتصل في جوهرها بالمعتقـدات الدينية المتأصـلة في ضـمير المناسـبة الـتي يحتفل بها المسلمون كلهم في مصر، وفي العالم الإسلامي كله، كما يحتفل بالمناسبات الدينية الخاصة التي ترتبط بالأولياء عامة" [21].

و" يـذهب الدارسـون إلى أن التـأليف الفـردي، لا الجمعي، هو السـمة الغالبة عليهـا، والأمر المؤكد الـذي لا يمكن الشك فيـه، ذلك أنها على جـانب كبير من دقة الصـناعة الـتي تنسـحب على مضـمونها ولغتها أيضًـا الـتي يغلب عليها أن تكـون فصـيحة أو قريبة من اللغة الفصـحى، وهي بـذلك تختلف عن الأسلوب الشائع في غيرها من الأغاني الشعبية الأخرى "[22].

ورغم ذلك فـإن " كثـيرًا من هـذه الأغـاني أيضًـا ينظم في لغة عاميـة، كغيرها من الأغاني الشعبية، وخاصة في القصص الديني"[23].

ثانيًا: أغاني العمل:

" تتميز (أغاني العمل) بأنها متعددة الموضوعات، فهي لا تأخذ من العمل موضـوعاتها إلا في القليل النـادر، وليست هـذه السـمة خاصة بأغـاني العمل فيمصر فحسب، بل إنها سمة من سمات أغاني العمل في العالم"[24].

و "يخضع الإيقـــاع في الأغنية الشـــعبية – لحركـــات العمل المنتظمة المتكررة، وذلك هو الأسلوب الغالب عليها أو السـمة الـتي تميزها عن غيرها من أنـواع الأغـاني الشـعبية ... وهـذا لا ينطبق على كل أغـاني العمـل،بل هو مقصور على العمل المنتظم فقط، كما يحدث أثنـاء الصـيد الجـامعي أو أثنـاء الجديف، أو العمل في البناء"[25].

وتهدف أغنية العمل إلى تنسيق حركة العمل، وزيادة مقدرة العمال على بذل الجهد توقيع حركتهم في انتظام يوحد هذه الحركة، فالعمل الجماعي، خاصة ما يتصف بانتظام أدائه، يكون مصحوبًا عادة بأغنية"[26].

"والحركة الموقعة المنتظمة التي تحتفظ بها الأغنية، وتحافظ عليها، تسهم في ربط الفرد من العمال بالجماعة كلها"[27]. ولهذا فإن بعض الدارسين يرون أن أغنية العمل قد " تفتقد الوحدة الموضوعية؛ ذلك أن فترة العمل قد تطول بحيث يضطر المغني إلى أن يضيف إلى الأغنية كل ما يطرأ على ذهنه من كلام ما دام الكلام صالحًا لأن ينساق مع لحن الأغنية"[28].

" وهناك نوع ثانٍ من أغاني العمل لا يخضع لإيقاع منتظم؛ إذ إن العمل نفسه لا يخضع لحركةٍ منتظمة. ومن أمثلة هذا النوع الكثيرة، الأغاني التي تغنيها الفتيات أثناء جمع القطن، أو يغنيها الفلاح أثناء حرثه الأرض، أو مراقبته للساقية. وهذه الأشكال – فيما عدا أغاني جمع القطن – قد أصبحت قليلة، وذلك لدخول "الراديو الترانزستور" الذي يسهل حمله والتنقل به، هو أحد العوامل الأساسية التي جعلت هذا النوع من الأغاني ينزوي"[29].

ثالثًا: الموال:

يختلف الدارسون حول تقسيم الموال إلى أنواع، فمنهم من يرى أن "الموال نوعان: الموال الأخضر والموال الأحمر. والموال الأخضر يرتبط بالنضرة والحياة، أي أنه الموال الذي يتغنى بالحب. والموال الأحمر موال يبث في الإنسان الشعبي لوعته وأمله، لا من الحب، وإنما من خوفه على ضياع القيم الأخلاقية ... إن الموال ينبه الشعب إلى قيمه الأخلاقية الأصيلة التي يخشى أن تضيع في زحمة الاندفاع الحضاري، وفي زحمة تكالب الناس على المكسب المادي، حيث يمكن أن تختلط الأمور على الناس"[30].

بينما يرى آخرون – ومنهم (د.أحمد مرسي) – أن "اصطلاح موال يطلق – في الحقيقة – على أكثر من شكل من أشكال التعبير الشعبي الغنائي، ويمكن أن نقسم الموال إلى نوعين متميزين:

الأول: هو الذي استقر على شكل معين محدد، لا تعداه ويكون المعنى مكتملاً في حدوده، ومن هذا النوع (الموال البغدادي)، ويتميز بأنه يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية.

الثاني: هو ما أطلقوا عليه اسم (الموال الأعرج) أو (الخماسي)؛ لأنه يتكون من خمسة أبيات تتحد قافية الأبيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الخامس، أما البيت الرابع فتختلف قافيته عن قافية بقية الأبيات"[31].

وعلى أساس التقسيمة الثانية، فإن هناك "نوعًا ثالثًا يتكون من سبعة أبيات؛ لذا فالفنانون الشعبيون يسمونه (السباعي) أو (السبعاوي). ويميز هذا النوع من المواويل بأن الأبيات: الأول والثاني والثالث والسابع متفقة في

قافيتهـا، أما الأبيـات الرابع والخـامس والسـادس فمن قافية أخـرى مغـايرة للأبيات السابقة.

وهذا النوع من أكثر أنواع المواويل شيوعًا وانتشارًا في المجتمع الشعبي في مصـــرن خاصة بين المغـــنين المحـــترفين هو الـــذي تنظم فيه المواويل القصصية عادة [32]. وعلى هذا فإن التقسـيم الثـاني – الـذي عـني به (د.أحمد مرسـي) – لأنـواع المـوال – أفضل من التقسـيم الأول؛ لأن التقسـيم الثـاني يعني بالشـكل المحـدد للمـوال في حين أن التقسـيم الأول يعـنى بالموضـوع الذي يتغير بتغير ظروف غنائه. وعلى أية حال فـإن المـوال " ينظم كثـيرًا في وزن البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن)، ولكن هذا الـوزن يضـطرب كثـيرًا على ألسنة الفنانين الشعبيين الذين يعتمدون على الموسيقى كعامل مسـاعد في غنائهم فيعتمدون على إدغام الحروف أو مدها أ تقصيرها حتى يسـتطيعوا سد الخلل الـــذي الـــذي ينشأ عن عـــدم مراعـــات الـــوزن، ويرجع ذلك إلى الاعتماد عل الذاكرة في الوساط الشعبية، وإلى الانتقـال الشـفاهي"[33]. وقد "اسـتغل الفنـان الشـعبي المـوال في حكاية أحـداث قصصـية حـدثت، أو من الممكن أن تحدث في بيئته الاجتماعية. والغـرض من رواية هـذه المواويل هو بعينه الغرض من رواية المواويل غير القصصية، وهو النعي على أصاب الحياة من تخلخل في القيمة الأخلاقية من ناحيـــة، والإشـــادة بســـلوك الـــذي يتسم بالرجولة والأصـــــالة من ناحية أخـــــرى [34]. و "قلما تخلو مناســــبة عامة في مجتمعنا الشعبي من معنى يروي موالاً قصصيًا" [35].

و" أشهر هذه المواويل في مصر:

مــوال أدهم الشــرقاوي، ومــوال حسن ونعيمــة، ومــوال بهية وياســين، وموال شفيقة متولي"[36].

وقد قام الفنانون الشعبيون بتسمية أجزاء الموال على النحو التالي:

1- عتبة الموال: وتشمل الأبيات الثلاثة الأولى من الموال.

2- غطا الموال: وهو البيت الأخير في جميع أِكال الموال.

3- ردفة الموال: وهي الأبيات التالية لعتبة الموال [37].

وما هو جير بالذكر أن "الموال القصصي يفقد جزءًا كبـيرًا من تـأثيره إذا روي دون مصــاحبة الموســيقى لــه، فالموســيقى عنصر مهم وأساسي في بنائه، حيث تسهم في التعبـير عن المواقف المختلفة الـتي يحفل بها المـوال، وتزيد من تأثيرها وانفعـال المسـتمعين بهـا، كما أنها تسـهم بشـكل واضح مع الشــعر في تشــكيل الصــورة العامة الــتي يرســمها المــوال، ومن هنا فــإن الوحدتين – الشعرية والموسيقية – متلازمتان تمامًا في المـوال القصصـي، لا تستغني أحدهما عن الأخرى"[38]. وفي المواويل القصصـية الـتي غالبًا ما تتخذ موضوعها من آل بيت النبي () وما يتبعه من معجزات مثل: الإمام الحســين، والسيدة زينب وغيرهما "رضي الله عنهم" [39]. نجد أنها "تتضمن أجزاء نثرية، وهي قليلة في العادة، فالنص الشعري الذي يغـني وهو الأسـاس، أما الأجـزاء

النثريــة، فإنما تقــوم في مثل هــذه الأحــوال بوظيفة الســرد أو التعليق على المواقف، مما يقصر عنه النص الغنائي الشعري"[(40)].

وهنـاك ملحوظة مهمة يجب أن نعـني بها في كل ما تقـدم تعـني بــ" أن البحث عن مضمون أدبي على نفس الدرجة التي يمكن أن تطالب بها الشـعر أو غيره من ألوان الفنون الخاصة، أمر غير ذي أهمية كبـير ة بالنسـبة للأغنية الشـــعبية، ذلك أن المهم بالدرجة الأولى هو ما تؤديه الأغنية الشـــعبية من وظائف في المجتمع"[(41)].

ويرجع السبب في هذا أن " الفن الخاص بجعل الإبداع والتـأليف خاضـعًا لقدر من الوعي، ويؤكد على أن الابتكار سواء في الشـكل أو في المضـمون، إنما هو عمل الإنسـان الفـرد الخلاق. أما الإبـداع الشـعبي فإنه يتكيف عـادة، وبشكل يمكن ملاحظته بسهولة، مع التقاليد، واستمرارها، كما أن مبدعه أقل وعيًا بالمبادئ أو القيم الجمالية التي يعمل تحت تأثيرها"[(42)].

فماذا يحـدث إذن لو اجتمع المبـدعان – الفـردي والجمعي – في صـياغة عمل فـني واحـد؟ هـذا ما سـيجيب عنه البـاب الخـاص بتوظيف أِكـال الأدب الشعبي في مسرح نجيب سرور.

نماذج من الأغاني الشعبية

المستخدمة في مسرح نجيب سرور

أولا: الأغاني:

1- " نينا نام ... نينا نام
وأدبحلك جوزين حمام
ما تخافشي يا حمام
باضحك على حسين لما ينام" [43].

2- " لما قالوا دي بنية
اتهدت الحيطة عليه
وجابوا لي البيض بقشره
وبدال السمن ميه" [44].

3- لما قالوا دي بنية
قالوا الحبيبة جايه
تعجن وتخبز لي
وتملالي البيت ميه"[45].

4- " لما قالوا دا ولد
انشد حيلي وانسند
وجابوا البيض مقشر
وعليه سمن البلد" [46].

5- "مكتوب يا ناس م الجدم لرأس
كتبوا سيدي وأنا إيش بايدي
جـــــرحي من الميه مكران عليه
صعيب عليه فراج الحي
يا غراب البين وديتهم فين" [47].

ثانيًا: المواويل:

أ) (مثال من الموال الخماسي)

" يا تـاجر الـود هو الـود شـجرة فل

ولا سواقي الوداد نزحت وماءها قل

أيـام بنشـرب عسل وأيـام بنشـرب خل

وأيام ننام ع الفراش وأيام ننـام في الطل

وأيــام بــتيجي على الأولاد الاصــول تنــــــــــــــــــــــــذل" (48)

ب) (مثال من الموال القصصي):

1- ياسين وبهية

المغني : يا بهية خبرني ع اللي جتل ياسين..
المرددون : ع اللي جتل ياسين..
المغني : جتلوه السودانية من فوج ضهر الهجين..
المرددون : من فوج ضهر الهجين..
المغني : وبهية في المحاكم شدت واحد وكيل..
المرددون : شدت واحد وكيل..
المغني : وحكم يا جاضي النيابة .. جدامك مظاليم..
المرددون : جدامك مظاليم..
المغني : عوج الطربوش على ناحية وحكم بأربع سنين..
المرددون : وحكم بأربع سنين..
المغني : اتنين طلعم براءة .. وتلاتة مؤبدين..
المرددون : وتلاتة مؤبدين..
المغني : واتنين في السجن العالي .. وتلاتة في الزنازين؟
المرددون : وتلاتة في الزنازين..
المغني : وادوني الشيك أبو ميه . وجالولي ع القنال..
المرددون : وجالوا ع القنال..
المغني : رصونا أربعة أربعة .. جالوا لي أنت جمال..
المرددون : وجالوا لي أنت جمال..
المغني : والضابط الانجليزي .. يتكلم بكل لسان ..
المرددون : يتكلم بكل لسان ..
المغني : وادوني تلتميه .. جالوا الريس هلال ..
المرددون : وجالوا الريس هلال ..
المغني : يا ريس الطيارة .. خلي جلبك تجيل ..
المرددون : خلي جلبك تجيل ..
المغني : يا ريس طيارة تركية .. ضربت في الجنطره ..
المرددون : ضربت في الجنطره ..
المغني : طاروا منها الجماله .. ضربت في الرديف..
المرددون : ضربت في الرديف ..
المغني : وعد ومكتوب عليه .. ومسطر ع الجبين ..
المرددون : ومسطر ع الجبين ..
المغني : وأنا كل ما أجول التوبه .. ترميني المجادير ..

المرددون : ترميني المجادير ..
المغني : ولما جالوا سليم .. حطوا الرصاص فيه ..
المرددون : حطوا الرصاص فيه ..
المغني : ويا بور الساعة اتناشر .. يا مجبل ع الصعيد ..
المرددون : يا مجبل ع الصعيد ..
المغني : سلم على الحبايب .. وزايد ولدي ..
المرددون : وبزايد ولدي ..
المغني : زغروطة يا شاميه .. غربا ومروحين ..
المرددون : غربا ومروحين .."[49].

2-حسن ونعيمة:

1- لو كنت أعلم بأن الوعد مداري.
2- لا كنت أطلع لاو أخطو قط من داري.
3- وارضى بقليله، واقول لقلب متداري
4- داري على بلوتك يا للي ابتليت داري.
5- جبت في رجب وهل الهلال شعبان.
6- جدع اسمه حسن، وجهه أزهي من هلال شعبان.
7- جبته بنيه اسمها نعيمه من المنشية.
8- الولد كان ابن ناس طيبين، وطلع في الغرام بتغني.
9- وآدي الخبر شاع بان.
10-الولد يروح البيت، مغير حال عن حاله.
11-تقوللو الواده أمه، مالك يا نور عنيه.
12-مسقوم اليوم ومغير.
13-يقول يا أمي ابتليت بغزال حديث وصغير.
14-تقوللو اللي بالفلوس متشتههتي النفوس يا حبيبي.
15-عليل يا زمن ولا ليش عند الطبيب أدويه.
16-قرب داويني يا طبيب ومعك بدل الجنيه ميه.
17-الولد خد ميت جنيه، وخد اتنين أصحابه.
18-واللي معاه جرح ينام بو الليل ويصحابو.
19-طلع على المنشية.
20-ان هود الليل تباتوا يا غلابه فين.
21-وجرحكم نا التأم وطبيكم راح فين.
22-يسأل دليل حسن على بيت أبو نعيمة فين.
23-دريت نعيمة قالتلو حبك يا حسن والله العظيم حباك.

24-اشرط مع أبوي يا حسن، والله العظيم حباك.
25-اشرط مع أبوي يا حسن، وأنا أطلعلك من الشباك.
26-رمى حسن على بيت أبو العزيزة نعيمة.
27-وقالوا يبا عم حنضل أنا طالب القرب منك.
28-في العزيزة نعيمة.
29-ما قالوا أبدًا يا ولد منديش بناتنا مغنيين.
30-ما قالوا يابا العزيزة نعيمة، أنا ناسي مهمشي مغنيين.
31-ناس في "بنوه النمس"ن احسن ناس أغنية.
32-بس الخالي على البالي لام.
33-سبب خروجي يا أبو نعيمة في المغاني غرام.
34-والندل ان قدر ما يعفيش.
35-طلع زعلان حسن يبكي بدمع العين.
36-أول ما طلع حسن بره.
37-كانت نعيمة سبقاه على الموردة بره.
38-قالتلو أيك أوبيا العبيط كسفك يا نور عنيه.
39-قالها يا نعيمة من أبوك الدون أن تعب قلبي.
40-واصفر لوني يا نعيمة وشكيت للندل ذنبي.
41-استني أنا أوصل أحابي، واخلي سري.
42-بيني وبينك وبين ربي.
43-حسن وصل أحابو، وجا بالعربية.
44-وخد الصبية وطلع بيها على بلده.
45-قعدت فيحمى الشباب ثلاث تيام.
46-من داخل البيت من جوه.
47-قالتلو اللي عنده ضيف يا حسن ما يطلش عليه جوه.
48-قالها عيب يا نعيمة وخلي العقل يكون ميزان.
49-عرض الوليه يا نعيمة لازم في الحمى ينصان.
50-نرجع لشركات أبوه حنه وأخوه حنين.
51-وعدك مكتوب يا قلبي منه تروح على فين.
52-واللي انكتب على الجبين لازم تراه العين.
53-قالوا لو عيب يا أبو العزيزة نعيمة.
54-واحد مغني يجيب العيب لبلدنا.
55-نبقى احنا رجال عال، ويجي العار لبلدنا.
56-خليك راجل عال قوم نقي العار لبلدنا.
57-الذن في الودان أصعب من السحر.
58-قوم عربية أبونعيمة على بنوه النمس.
59-تبع البهنسة الغربية.
60-وقابلوا شيخ غفر البلد.
61-ق الوا لو يا عم تعرفش بين حسن المغني فين؟
62-فرق الخسيس م الأصيل يا قلبي فرق بعيد.

63-ما درى حسن أبو الحاج علي بأن أبو نعيمة جا الدار وبلده.
64-ما قالوا يا مرحبًا يا أبو العزيزة نعيمة.
65-لمن جبت الدار وبلدنا.
66-جايب لو الغدا ولاشاي، كان عايز ساعة صفا وياه.
67-ما قالوا أنا أدوق زادك إلا لما أِوف عرضي.
68-ما قالوا عيب يا أبو العزيزة نعيمة.
69-بنتك في الحمى عرضها منصان.
70-هجيب القاضي يا أبو نعيمة، واكتب في حلال الله.
71-ما جاب دايات البلد كشفم على نعيمة لقوهخا شريفة وعرض.
72-قالوا يا مرحبًا ياأبو العزيزة نعيمة لمن جيت الدار وبلدنا.
73-هجيب القاضي يا أبو نعيمة واكتب في حلال الله.
74-ما قالوا عيب يا حين، ليقولوا نعيمة جرالها في الحي حاجة.
75-وسترتم عليها.
76-انت صنت العرض فيبلدكمن وأن كنت ولد عال.
77-تعالى تم الجميل فيبلدنا.
78-ما قالوا يا نعيمة طالب حلال الله.
79-" يا ناري على اللي يحب، وادي الاندال ما نعنيه".
80-سمع في نعيمة لكن غصب عن عينه.
81-قالت لو نعيمة يا حسن هتسيني سمك في ميه دي بطون الرجال ظلام.
82-الولد خد أبو البنت وعمه شيخ غفر البلد.
83-وطلعم على المركز، ختم أبوها بأنها شريفة عرض، ومنصانه المركز.
84-" قوموا عربية"..
85-قبل ما تمشي نعيمة التفتت من ورا أبوها تقولو.
86-أوصيك يا حسن والزمن يوصيك، متجيش الدار وبلدنا.
87-أبويا خاين يا حسن، ليخون العيش في بلدنا.
88-الجسن منه بلى، الله ينعلك يا زمن دائمًا تفرق الأحباب.
89-الجسم منه بلى والقلب راخر داب.
90-أول ما غابت عن عينه كان عقله معاك غاب.
91-" يا خسارة يا عيني مال ابدر صبح شين".
92-وعد ومكتوب يا قلبي، والظن يروح على فين
93-واللي انمتب على الجبين لازم تراه العين.
94-قوم عربية حسن على قهوة في البدرشين.
95-قعد في القهوة تلات تيام يقول يا ليل.
96-يقول مظلوم يا ريس، والله العظيم مظلوم.
97-من يوم بعاد الحبيب على البكي بيحوم.
98-دروا النصاري لتنين: حنه واخوه حنين.
99-ما قالوا يا بو نعيمة حسن المغني بقالوا زمان مخاش الدار وبلدنا.

100-تدينا ايه يا بو نعي مة للي يجبوك الليلة في بلدنا.
101-قوموا عربية القاتلين لتنين.
102-ورموا السلام على حسن في عز سواد الليل.
103-ما قبال يا محبًا باعز الناس حبابينا.
104-شوف يا جرسون طلبات الظنايا ايه ع الماشي.
105-دا أنا اللي جيت، وعيني منيماشي.
106-قالوا موش عاوزين طلبات دا أحنا جابين لك على الماشي.
107-عندنا فرح فيلامنشية خمس أيام.
108-ان كنت هتروح قول، مهتروحشي نرجع على الماشي.
109-قالهم طيب استنوا عليه انا انده الزمار.
110-قالوا يا زمار عندنا فرح في المنشية.
111-خمس تيام جيبلني على الماشي.
112-الزمار يقالوا كرامة للنبي سيبني دانا ورايا عيال.
113-قالوا حين أنا اللي البين كواني وعشت وحداني.
114-والهلف بيحضني على النيران وقالي آني.
115-أنا ابن البين وطبيبه وهروح لوحدي آني.
116-ما قالهم اركبوا فيلاعربية من جوه وانا على الرفرفة من بره.
117-لجل ان جرالي حاجة ابقى في الخلا بره.
118-دريت الحزينة نعيمة، وقفتلو ع الموردة بره.
119-قالت لو انا مش قلت يا حبيبي متجيش الدار وبلدنا.
120-أبويا خاين، هيخون العيش في بلدنا.
121-الفرح اللي عملوه لك في البلد دا محال في الدار وبلدنا.
122-قالها غريب يا نعيمة ورماني الزهر.
123-الفرح فين يا حبيبة قالت قدام بيت الحزينة نعيمة.
124-محال وخايل .. صيوان وهايل وصرخ يا ليل.
125-قال حبيت ما بيدي والوعد غطى عليه غصب ما بيدي.
126-يا وقفه الشوم، وأنا اللي جلبتها بيدي.
127-غني في بره البيت اربع تيام للناس من بره.
128-وجولوا من بره .. حنه وأخوه حنين.
129-قالوا لو ابوالحاج على فرجت للناس.
130-من بره حتى الحكومة والقوة.
131-عاوزين خامس ليلة تكون للحريم.
132-مخبيه في داخل البيت من جوه.
133-نعيمة فيدخله حسن وقفالو ورا الباب.
134-عماله تبكي بحرقه، وتبكي على الغياب.
135-قالت لو ان قلت انا بدالك يا حسن هنروح احنا لتنين.
136-انت غريب يا حسن،وانا بنتهم واللي يثبت جنايتنا مين.
137-الامر لله يا حسن دا انا اللي هثبتلك جناياتك.
138-ودخل حسن، كانوا مجهزنلو الخمر والنبيت وسقوه.

139-بيشرب الخمره حسن، لكن للنباهه فايق.
140-أول ما دخل الولد، كان في جملة ناس وف لمه.
141-الله ينعلك يا زمن دائما تفرق اللمه.
142-وعد ومكتوب، والشباب منه يروح على فين.
143-واللي انكتب على الجبين لازم تراه العين.
144-من بعد الناس واللمه، ملقيش غير حنه وأخوه حنين.
145-يحسبو أمان حسن، كان راح ينخدع وينام.
146-قالوا لو هتنام تروح فين يا حين.
147-مش عارف اللي عملتو؟
148-يقول يا ناس أنا ما عملت حاجة دانا طالب حلال الله.
149-يقولوا مش عيب يا حسن تبقى مغني وتجيب لعار لبلدنا.
150-نبقى احنا رجال عال وييجي العار لبلدنا.
151-وان كنا رجال عال، لازم ننقي العار لبلدنا.
152-نعيمة واقفة تحت تقول ع الشباب يا سلام سلم.
153-يقول سيبوني، خدم هدومي دا أمي وليه.
154-أمي وليه تصعب عليه، ممعهاش في الحي غيري.
155-واقفة نعيمة تبكي بدمع العين.
156-تقول يا رب تنتقم من الظالمين.
157-يتتكلم نعيمة وراس الشباب بتتدحرج على السلم.
158-بنهضة نعيمة راس الشباب شالتها.
159-م الدما يا عيني وغسلتها.
160-ف عشرين طبقة حرير البنت لفتها.
161-ف صدرها ازازة ريحة على راس الشباب كبتها.
162-نزل حنه وأخوه حنينن يقولوا يا نعيمه.
163-راس الشباب راحت على فين.
164-قالتهم رميتها في محل الأدب.
165-يا حنه انت وأخوك حنين.
166-اخليها ليه يا حنه تجيب لنا الجنايات.
167-الجته رقدت في البيت تلات تيام.
168-والريحه مها فجت على الجيران.
169-كانت تريد الولد بنيه اسمها هانم.
170-صابحة في الصباح بدري بتقول:
171-اصبح الخير يا أم العزيزة نعيمة.
172-أنا شامه في البيت كده ريحه.
173-اوعي تكونوا عملتوها فيلاغريب، هنتوه.
174-قالتها أم نعيمة:
175-ريحه يا هانم اللي فاجه على الجيران.
176-من قهر الوليه قالتلها:
177-دا من زمان يا هانم في البيت ميته فيران.

178-غمزتها نعيمة وقالت:
179-روحي يا هانم بلغي العمدة.
180-جربت هانم على العمدة تقولو.
181-واجب عليكم يا عمدة الغريب لجل النبي تصونوه.
182-حسن المغني اللي بدع الغرام ولاد الزنا غدروه.
183-أم نعيمة دريت أن هانم راحت للعمدة.
184-قالت لا يهمنا عمدة ولا في البلد دي بيه.
185-لجل الزمان الولس جهز تلو في ايدها عشرة جنيه.
186-أول ما خد الفلوسرجع تاني على الديوان.
187-هانم قالتلوا ليه يا عمدة ما تبتش جناياتك.
188-الله ينعلك – البعيد – وينعل اللي عملك علينا قاضي.
189-وصاهم على الجته يرموها في وسط الموج والميه.
190-الساعه 5 صباحًا في الصباح بدري.
191-وأمة النبي نايمه ولم بالخبر تدري.
192-خدوا الجته وزاحوها في وسط الموج.
193-وآهو بيجري ...
194-" مسير الغريب يروح بلاده".
195-وفضلت الجته تعوم وترسى.
196-لما رسى على موردة بلده.
197-آدي بنت عم حسنن صابحة بتملا.
198-في الصباح بدري.
199-شافت الشاب ع الموج.
200-بكيت بدمع العين.
201-قالت جته من غير رأس، مي نعرف لها أساس.
202-خسارة شاب لنا فيالغربة شباب زيك.
203-صرخت آه غريب وطالب الدفنة يا ناس.
204-عاونوني.
205-اتلمت أهل البلد، ومن ضمن أهل البلد.
206-شيخ غفر البلدن عم حسن المغني.
207-قال جته من غير رأٍ منني نعرفلها أٍاس.
208-آدي أم الولد بقلها 25 سنة قاطعة الولد مبتضنيش.
209-الولد من نباهته راسم اسمه على صدره.
210-أمه مميله عل ضناها، واللين طف من لبزاز.
211-لطمت على الخدين وقالت أوعي يكون دا ضنايا.
212-وآدي عمه شيخ الغفر كان في العلوم قاري.
213-قرأ الاسم وقال يا ميت ندامه على ابن اخويا حبيبي.
214-خدوا الجته وطلعم بيها على المركز.
215-ابن عمه كان اسمه حسن الدراملي رئيس قلم مباحث.
216-ما قال دا ابنعمي يا حكومة وانا اللي حاثبلته جناياته.

217-منديل حريمي، وحبرة حريمي وزال الشعر من وجهة.
218-اتنين يتامي في ايده، وقوم عربية.
219-على المنشية في الصباح بدري.
220-"بلد الحزيمة نعيمة".
221-الساعة 6 صباحا في الصباح بدري.
222-ميلقاش الا نعيمة بتملا على البحر.
223-ودمع العين ع الخلد السليم يجري.
224-بتقول من يوم بعاد الحبيب لم انطبق الجفن ع النني.
225-تبكي بدمع العين ع الخد السليم يجري.
226-اللي جر الحيب مني.
227-ابن الحكومة نبيه، أول ما شافها تبكي راخر يبكي.
228-قالت نعيمة بتبكي ليه يا غريبة؟
229-ابكيلي ... وأنا ابكليك .. واحكيلي .. وانا احكيلك.
230-قالها انا ببكي على ابو اليتامي لو زمان ما جانيش.
231-قالتلوا يا بختلك اللي عاشرتيه، وجبتي منه يتامي.
232-ياب ال أنا اللي عاشرته عاشرته، وصان الشرف والعرض.
233-وكان في عشمي بالحلال أصافيه.
234-خطرم ولاد الزنا غدروني فيه.
235-أنا اللي جسمي بلي والقلب دا دايب.
236-تعالي عندي يا غريبة افطري واشربي الشاي.
237-وأنا اللي أوريك غلاوة الحبايب.
238-ملت البلاص ، بايده سند معها.
239-مشيت عل البيت، مشي متابعها.
240-نزلت البلاص، برضه سند معها.
241-حتجيب الفطور، قالها مش عاوز افطر ولا اشرب شاي.
242-انا اللي عاوزه الاول، اشوف غلاوة الحبايب.
243-فتحت له الصندوق، فجت عليه الريحة .. ريجة زكية.
244-قالها سلام يا ست أياك لقيتي صاحب الريحة دي غايب.
245-قالتلو ما هو كان حبيبي وصان الشرف والعرض.
246-فك الحرير من على راس ابن عمه.
247-وقال سلام يا زمن، بتجيب اللي ورا قدام.
248-وتصبح ابن الاصول عند الهفايا خدام.
249-يلاقي شعر ابن عمه يكب كما رقبة اليمام.
250-قال خسارة ابن عمي.
251-يا للي كنت من دون اعله امير.
252-قلع الحريمي دغري بين الدبابير.
253-قالتلوا تخفي عليه ليه .. ما هو أنا اللي عايزاه.
254-ما هو كان حبيبي وانا اللي هاثبتله جناياته.
255-أنا نعيمة وهات النيابة على عندي.

256- عشان انول مرامي وحكم بالشنق على اللي جاعلي عندي.
257- قان النيابة على بيت نعيمة ودوروا التحقيق.
258- قالتلو هات أبوي وات أمي.
259- يوعدها بجزار ويكون في الجزارة دمي.
260- سبب العطل والمصايب في الاصل تكون امي
261- وهات حنه وأخوه حنين.
262- سبب الفتن والمصايب في قتل الشاب لتنين.
263- دوروا التحقيقن حكم على حنه 25 سنة.
264- حكم على حنين 20 سنة.
265- على ابو نعيمة 15 سنة.
266- على ام نعيمة 10 سنين.
267- ما قالت نعيمة يا سلام "يا بيه" الحكم دا ظلومة.
268- قالها وشرف ابويا يا نعيمةن لو الحكم بيدي.
269- لحكمت بيدي.
270- الحكم موش بايدي يا بنت ولا هوش بإيديك.
271- دا الحكم صادر يا بنت باحتكام سيدك.
272- قالت من بعد حبيبي حرمت الجيزه.
273- وأوصيك يا غريب ما تحب بره عن بلدك.
274- تمون غريب المنازل وتحزن عليم بلدك.
275- وقليل يا غريب ان الخبر وصلوه بلدك.
276- وانا اللي جيت في رجب وهل الهلال شعبان" [(50)].

الحواشي

1- د. أحمد مرسـي. الأغنية الشـعبية. **المكتبة الثقافية** (القـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970) ص403.
2- ألكسـندر هجـرتي كـراب. علم الولكلـور. ترجمة رشـدي صـالح. (القاهرة: دار الكتاب العربي) ص253.
3- د. أحمد مرسي. مرجع سابق. ص10.
4- المرجع السابق. ص11.
5- المرجع السابق. ص11.
6- المرجع السابق. ص11.
7- انظر: المرجع السابق. ص13-14.
8- أكلسندر هجرتي. مرجع سابق. ص280.
9- د. أحمد علي مرسـي. الأغنية الشـعبية: **مـدخل إلى دراسـتها (**القاهرة: دار المعارف، 1983) ص45.
10- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص19.
11- انظر: ألكسندر هجرتي كراب. مرجع سابق. ص253.
12- انظر: د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القـاهرة: دار نهضة مصر، 1974) ص223، ص224.
13- د. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص44.
14- المرجع السابق. ص45.
15- المرجع السابق. ص46.
16- المرجع السابق. ص50.
17- بهيجة صدقي رشيد. أغاني مصرية شعبية (القاهرة: 1958) ص76.
18- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص 58.
19- المرجع السابق. ص59.
20- المرجع السابق. ص61.
21- المرجع السابق. ص90.
22- المرجع السابق. ص92.
23- المرجع السابق. ص95.
24- المرجع السابق. ص88.
25- المرجع السابق. ص79.
26- المرجع السابق. ص78.
27- المرجع السابق. ص79.
28- د. نبيلة إبراهيم - مرجع سابق. ص232.
29- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص84.
30- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص234.
31- د.أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص28، 29.
32- المرجع السابق. ص31.
33- المرجع السابق. ص38.
34- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص236.

35- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص38.
36- المرجع السابق. ص39.
37- المرجع السابق. ص34، ص35.
38- المرجع السابق. ص39، 40.
39- انظر: المرجع السابق، ص96.
40- المرجع السابق. ص99.
41- المرجع السابق. ص23.
42- د. أحمد مرسي. الأغنية الشـعبية . **مدخل على دراسـتها.** مرجع سابق، ص8.
43- د. أحمد مرسي. الأغنية الشعبية. مرجع سابق. ص54.
44- المرجع السابق. ص45.
45- المرجع السابق. ص55.
46- المرجع السابق. ص44.
47- فـوزي العنتيـل. بين الفلولكلـور والثقافة الشـعبية (القـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978) .ص283.
48- د نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص234.
49- د. أحمد علي مرســي. الغنية الشــعبية. **مــدخل إلى دراســتها.** مرجع سابق. ص54 حتى ص56.
50- المرجع السابق. ص334 حتى ص245.

الفصل الثالث
الأسطورة

يختلف الدارسون في تعريف الأسطورة – كل تبعًا للمدرسة الـتي ينتمي إليها – وعلي أية حال فهناك بعض التعريفات نعرضها على الوجه التالي:

1- " هي محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، أنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسـفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد"[1].

2- " هي قصة خرافية، يسـودها الخيـال، وتـبرز فيها قـوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة ويتبنى عليها الأدب الشـعبي. أو هي محاولة لتفسـير صـعوبة فهم النظم الكونية كما تبـدو للإنسانية"[2].

3- " هي وسـيلة حـاول الإنسـان عن طريقها أن يضـفي على تجربته طابعًا فكريًا، وأن يخلع على حقـائق الحيـاة معـنى فلسـفيًا، وبـدون هـذه الصـورة الأسـطورية تكـون التجربة مشوشـة، كما أنها تقتصر على كونها مجـرد ظـاهرة. ولا تكـون للأسـطورة قيمة إلا إذا كـانت مكتملـة، كما لا تكـون لأجزائها أهمية إلا بمقـدار ما تفصح عن الفكرة الرئيسية" [3].

4- " هي (قصة وجـود مـا)، فهي تـروي كيف نشأ هـذا الشـيء أو ذاك. وهي ترتبط بالواقع في أولياته، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حقول في عصور التكوين"[4].

5- " الأسـطورة (حالـة) ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث إنها تنبع من الرغبة في الإيمان الذي يسـاعد الإنسـان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله مثل المـوت"[5].

ومن خلال هـذه التعريفـات، تضح الخصـائص الـتي تمـيز الأسـطورة عن غيرها من أِكال التعبير في الأدب الشعبي، ويمكن إجمالها على النحو التالي:

أ) أن الأسطورة نتاج عقلي يعني بقصة وجود الأشياء.

ب) ترتبط الأسطورة بالواقع في أولياته، أي أنها ذات أصل واقعي.

جـ) يحكمها منطق خاص بها.

د) أسبغ عليها مبدعها – الجمعي – خياله الخاص.

هـ) يتسم أبطالها بأصلهم الواقعي، وأعمال الخيال في تصويرهم.

و) تنبع أهميتها من اكتمالها وإفصاح أجزائها عن فكرتها الأساسية.

ز) تساعد الإنسان على حل مشكلاته الكبرى التي يعجز العقل البشـري عن حلها.

وقد قسم الدارسون الأسطورة إلى عدة أنواع هي:

أولا: الأسطورة الطقوسية.

ثانيًا: أسطورة التكوين أو الأسطورة الطبيعية.

ثالثًا: الأسطورة التعليلية.

رابعًا: أسطورة البطل المؤله أ الأسطورة التاريخية.

خامسًا: الأسطورة الرمزية.

وفيما يلي تفصيل لكل نوع من أنواع هذه الأساطير على حدة:

أولاً: الأسطورة الطقوسية:

" هو ذلك النــوع من الأســاطير الــذي يمثل الجــانب الكلامي لمجموعه الطقوس التي تختص بالأفعال التي من شـأنها أن تحفظ المجتمع رخـاءه ضد القوي المتعددة المهولة، التي تحيط بالإنسان، وبهذا فـإن الأسـطورة لم تكن تحكي بغــرض التســلية، وإنما هي أقــوال تمتلك قــوى ســحرية، بحيث إنها تسترجع الموق الـذي تصـفه. ومثل هـذا النـوع أسـطورة أوزوريس [6]. وعلى هذا " ارتبطت أساسًا بعمليات العبادة – مهما يكن شكلها وطريقتها – وعـنيت بإثبات الجانب الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح (حكاية) لهذه الطقوس" [7]. وقد حــاولت المدرسة الأنثربولوجية الإنجليزية – وعلى رأســها (الســير جميس فريـزر) و (جين هاريسـون) – أن تفسر أسـاطير الشـرق الأدنى وبلاد اليونــان بمصــطلحات الطقــوس والسـحر. ويــرى (فريــزر) أن دورة النمــاء والــذبول هي الــتي أبــدعت صــورة الإله المحتضر وأســطورته " [8]. ويــرى (تومــاس بولفيــنيش) في كتابه (مثيولوجيا اليونــان والرومــان) أن "حكايــات الأسـاطير كلها مـأخوذة من الكتـاب المقـدس، مع الاعـتراف بأنها غـيرت أو حرفت، ومن ثم كان (هرقل) اسمًا آخر لـ(شمشون) والمارد "ديوكاليون" ابن (بروميشيوم) – الذي أنقذه (زيوس) مع زوجته من الغرق فوق أحد الأجيـال – هو (نوح)" [9].

ثانيًا: أسطورة التكوين:

وهي تصــور لنا " كيف خلق الكــون. ومثــال ذلك أســطورة (التكــوين البابلية) التي كانت تغـنى في اليـوم الرابع من عيد رأس السـنة" [10]. حيث " تشخص عناصر الكون من هواء ونار وماء، وتتحول إلى كائنات حيـة، وتختفي وراء مخلوقات خاصة .. وعلى هذا النحو وجد إزاء كل ظاهرة طبيعية – ابتداء من الشمس والبحر حتى أصغر مجرى ماء – كائن روحي" [11]. وعلى أســاس هـذا التفسـير فـإن " أسـماء الآلهة في أسـاطير (هومـيروس) إنما تـدل على الملكات الإنسانية والعناصر الطبيعية" [12].

ثالثًا: الأسطورة التعليلية:

يرى المهتمـون بدراسة الأدب الشـعبي أن الأسـطورة التعليلية " لم تجد طريقها إلى الوجود إلا بعد ظهرت فكرة وجود كائنـات روحية خفية في مقابل ما هو موجـود في الظـاهر، ويبـدو أن طائفة من رجـال الـدين اسـتطاعت أن توهم (الجماعة) بأنها على اتصال بهذه رجال الكائنات الروحية فوجد السـحر، وأثـــار مع الروانية الرغبة في المعرفة والتفســـير ... ويكن أن ينـــدرج هنا أســطورة (خلق الكــون) لأنها تجيب عن أســئلة اســتهدفت المحافظة على (النـوع) باكتشـاف القـوى المحركة لـه" [13]. أو هي الـتي " يحـاول الإنسـان البدائي عن طريقها أن يعلل ظاهرة استرعت نظـره، ولكنه لايجد لها تفسـيرًا مباشرًا. ومن ثم فهو يخلق (حكاية أسطورية) تشرح سر وجود هذه الظاهرة. ولهذا فهي تنشأ عن ظاهرة يراها الإنسان ويخضع لتأثيرها دائمًا أبدًا" [14].

رابعًا: أسطورة البطل المؤله، أو التاريخية:

وهي تعني بأن الآلهة في أصولها " طائفة من الملـوك، بلغـوا من القـوة والتأثير شأنًا عظيمًا، جعل الناس يتجاوزون عـالم الواقع إلى عـالم الخـوارق، ثم يؤلهونهم، وبهذا تخـرج الأسـاطير من عـالم الـوهم والخيـال ومجـرد الرمز شبه الفني إلى عالم الواقـع" [15]. وعلى هـذا فـإن هـذا النـوع من الأسـاطير يختلف ع غيره حيث إن : " البطل في الأسطورة الطقوسية أو في أســطورة الخلق – التكــوين – هو الإله نفســهن فــإن البطل في هــذا النــوع مــزيج من الإنســان والإلــه. وإذا كـانت مهمة البطل الإله هي تنظيم الكـون والمحافظة على الظـواهر الطبيعية الـتي تعـود على الإنســان بــالخير فــإن مهمة البطل المؤله تختلف ع ن ذلـــك، فهو بماله من صـــفات إلهية يحـــاول أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائمًا إلى العالم الأرضـي" [16]. و" مثال هذا النوع من الأساطير، أسطورة (جلجامش) الموصلية" [17]. وبهذا فإن أسطورة هذا النوع تبدو غريبة للولهلة الولى ط لاشتراكها على عنصر التـاريخ المحقــق، ولكننا في الحقيقة نحسب حســابها لاشــتمالها على الخــوارق من ناحيـــــة، ولأنها من ناحية أخـــــرى تجعل بطلها – بعد ذلك – مزيجًا من الإله والإنسان ... وتشتمل الأسـطورة التاريخية – أ أسـطورة البطل المؤله – على أساطير الرحلة المليئة بالمخاطر في سبيل تولية العرش الملكي المقـدس" [18]. وقد صـنف " (يوهيمـيروس) – الـذي مـات في أوائل القـرن الرابع قبل الميلاد – قصو خيالية في صورة رحلة فلسفية، تعرف باسم التاريخ المقـدس، وحـاول فيها أن يثبت أن كل الأسـاطير القديمة عبـارة عن أحـداث تاريخيـة، وأوضح أن الآلهة لم تكن في الأصل سوى كائنات إنسانية أثبتت امتيازهـا، فما كـان من النـاس غلا أن عبـدوها بعد موتهـا" [19]. وعلى هــذا فــإن ط أعلام الأسـاطير قد عاشـوا فعلاً، وحققـوا سلسـلة من الأعمـال العظيمـة، وبمـرور الأيام أضاف إليهم خيال الشعراء مت وضـعهم في ذلك الإطـار العجيب الـذي يتحركون فيه"[20].

وبهـذا المفهـوم الـذي عرضـناه تبـدو لنا الأسـطورة – كما تحـدثنا بـذاك الدراســات العلمية – أنها " ليست تفســيرًا تمليه الفائــدة العلميــة، وإنما هي

إحيـاء قصص لواقع فطـري، تـروي اسـتجابة لنزعـات عميقة وميـول أخلاقية ارتباطات اجتماعية، بل لتحقيق حاجات عملية"[21].

خامسًا: الأسطورة الرمزية:

يعرف هذا النوع – من أنـواع الأسـاطير – بأنه "عبـارة عن مجموعة من الرموز والماجزات لمعانٍ وقوى ومثل، ولم تعد الآلهة بهـذا التفسـير – سـوى التشخيص لمبادئ أخلاقية ونواميس طبيعية" [22]. وبذلك فإن هذا النوع:

" لا يخضع في تصـنيفه للأنـواع الأسـطورية السـابقة ... ومن المؤكد أن هــذه الأســاطير قد ألفت في مرحلة فكرية أرقى من تلك الــتي ألفت فيها جميع النماذج السابقة، فتفكير الإنسـان لا ينحصر في الأجـواء السـماوية وفي الظواهر الكونية، وإنما يتعداها إلى العالم الأرضي، عالم الإنسان" [23].

و " مثـال هـذا النـوع من الأسـاطير هي أسـطورة (بسبشـبيه وكوبيـد) الأغريقية" (24). وهذا ما يجعل العلماء الذين ينتمـون لمثل هـذه التفسـيرات يـرون " أن كل أسـاطير القـدماء لم تخـرج عن أن تكـون في شـتى أشـكالها الدينية، والأخلاقية، والفلسفية التاريخية مجرد مجازات فهمت غـير وجههـا، أو فهمت حرفيًا"[25].

* * *

هذا ويختلف الدارسون – المتخصصون في مجال الأسـاطير – فيما بينهم حول وظيفية هذا الشكل الأدبي الشعبي، فمنهم من يقول : " أن الأسـطورة عملية إخراج لدوافع داخلية فيشـكل موضـوعي، والغـرض من ذلك هو حماية الإنسـان من دوافع الخـوف والقلق الـداخلي" [26] – بينما يـرى فريق ثـانٍ – ومنهم د. (عبد الحميد يــونس) أن "الأســطورة تعــبر عن العقيــدة وتزكّيها وتقننهـا، وتصـون الأخلاق وتـدعمها، وتـبرهن على كفـاءة الطقـوس، وتنظيم قواعد عملية لهداية الإنســان. وهي بــذلك ميثــاق عملي للعقيــدة البدائية والحكمة الأخلاقيـة، وتمد الإنسـان بالحـافز على النهـوض بالأعبـاء الـتي مليها الطقوس والفضائل، كما تزوده بالإرشادات التي توضح له طريقة أدائهـا" [27]. ويتفق هــذا الــرأي مع يقوله (د. عبد الحميد أبو زيــد) حيث يــرى أن وظيفة الأسطورة هي:

" تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطـابع (الـديني) – بــالمعنى الواسع لهــذه الكلمة – أكــثر مما هو تفســير وشــرح للطبيعة وظواهرها" [28]. ويتفق الباحث في هذا الـرأي، في أن وظيفة الأسـطورة هي تعليم الإنســان طريقة أداء الممارســات الدينية حيث إنها عبــارة عن وثيقة عملية لتلك الممارسات العقائدية.

ويرى بعض العلماء أنه من الصـعب " أن نـزعم بوجـود أو إمكـان وجـود تفسـير رمـزي واحد لأس أسـطورة من الأسـاطير، بحيث يعتـبر هو التفسـير الصحيح بالضرورة. وهذا معنـاه – بالتـالي- صـعوبة الوصـول إلى إقامة (علم) للأساطير- بالمعني الدقيق لكلمة (علم) – وأنه على الرغم من كل المحاولات

الــتي قــام – يقــوم – بها بعض الفلاســفة ، والأثنولوجــيين، والفلولكلــوريين، ورجال الدين، وعلماء التحليل النفسي للوصول إلى مثل هذا النمـوذج الموحد للحقيقة والصدق وراء التعبيرات الأسطورية المختلفة، فـإن ذلك – في حقيقة المر – ليس إلا محاولات لاخـتراع أسـاطير (علميـة) من صـنع هـؤلاء العلمـاء أنفســهم ومن ابتكـارهم ووحي تصـوراتهم هم أنفسـهم فحســب" [29]. ورغم مرور هذا الزمن على إبـداع الأسـطورة إلا أنها " تظل – مع التقـدم العلمي – عاملاً مؤثرًا وفعالاً في الحياة المتحضرة الحديثة، بل تؤلف جزءًا من العقيدة الدينية (الشـعبية) كما هو الحـال بالنسـبة للقصص الـتي تـدور حـول الأوليـاء والقديسين في معظم المجتمعات المعاصرة" [30].

وبهــذا نــرى أن التصــور الأســطوري ما زال قائمًا في مجتمعاتنا الحديثة حتى هذه اللحظة وبالتالي فإن تأثيرها في (الوجـدان الشـعبي) يكـون ممـاثلاً لذلك التأثير الذي تعرض له الإنسان البدائي من قبل.

ولا يبقى الآن سوى أن نعرض لإحــدى الأســاطير الــتي تعـرض لها نجيب سرور في إحدى مسرحياته.

تلخيص الأصل الأسطوري لـ(إيزيس وأوزوريس)
المستخدم بعض أجزائها في مسرحية
(منين أجيب ناس)

1- " أن آلهة السماء(نوت) خانت زوجها (رع) مع إله الأرض(سيف)، وعلم إله الشمس بهذه الخيانة؛ فغضب وصب عليها لعنته، وقضى بألا تتخلص من حملها في أي شهر من شهور السنة، وتوسل الإله (توت) بالحيلة لإنقاذ حبيبته (نوت)، واستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثاني والسبعين من كل يوم، فوفر بذلك خمس أيام كل مة، أضافها إلى السنة القديمة التي كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يومًا فقط ... وهكذا استنقذت (نوت) من عنة (رع) وأنجبت في اليوم الأول من أيام النسيء (أوزوريس)، وفي اليوم الثاني (حورس الكبير)، وفي اليوم الثالث (ست)، وفي اليوم الرابع (إيزيس)، وفي اليوم الخامس (نفتيس). وتزوج (أوزوريس) من أخته (أيزيس)، كما تزوج (ست) من أخته (نفتيس)" [31].

2- " أحب الشعب (أوزوريس) ورفعه إلى مصاف الآلهة؛ لنه علمهم زراعة القمح والشعير والذرة، ودربهم على عصر الخمور. وما كان من أخيه (ست) إلا أن حقد عليه هذه المكانة في نفوس الناس، وكاد له مع جمع من معاونيه وصنع له تابوتًا نفسيًا على قد جسمه، ثم أقام حفلاً دعا إليه أصدقاءه المتآمرين معه، واستدرج بعد ذلك أخاه إلى هذا الحفل، ومد الطعام والشراب. وبينما كان الجميع يقفون، أحضر (ست) التابوت النفيس، وأعلن أنه من نصيب الذي يكون على قده.

وتبارى الحضور في قياس أجسادهم إلى التابوت بالرقاد فيه، وأخيرًا جاء دور (أوزوريس) الذي تقدم بعد إلحاح ورقد في هذا التابوت، وإذا بالمتآمرين معه يسرعون بإحكام غطائه، وصب الرصاص عليه، ثم ألقوا بالتابوت الذي سحب فيه (أوزوريس) في نهر النيل"[32].

3- " عرفت إيزيس ما حاق بزوجها (أوزوريس)، فجزت خصلة من شعرها وارتدت ثوب الحداد، وانطلقت تبحث مواله نائحة على جثمان زوجها. ونصحها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التي ينبت البردي، وصحبتها سبع عقارب... إن إيزيس قد وضعت طفلاً، كانت قد حملت به وهي ترفرف بجناحيها في صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها، وقد لدغت عقرب طفلها (حورس الصغير) الذي فارق الحياة أو كاد فتضرعت الأم إلى الإله (رع) أن ينقذ طفلها من براثن الموت، فتوقف (رع) بمركب الشمس في الفضاء، وبعث إليها بالإله (توت) الذي علمها رقية خلصت (حورس الصغير) من السم وبعثت الحياة في أوصاله" [33].

4- "حملت مياه النهر التابوت – الذي يضم جسد (أوزوريس) – إلى البحر ثم دفعته الأمواج إلى مدينة (ببلوس) في سوريا. وما كاد التابوت يصل إلى الشاطئ حتى برزت شجرة رائعة من (السرخس) وضمت التابوت – بما

يحمل – في أطوائهـا. وشـاهد ملك الإقليم تلك الشـجرة فراعه حسـنها وأمر بقطعها، وصنع منها عمودًا لقصره، دون أن يدور بخلـده أن في باطنها تـابوت (أوزوريس)"[34].

5- "استطاعت (إيـزيس) أن تبلغ – بعد أهـوال – مدينة (ببلـوس) بعد أن سمعت ما حدث للتابوت. وجلسة رثة الثياب تبكي وتنوح بجوار القـبر. ولاذت بالصـمت حـتى إذا أقبل عليها وصـفيات الملكـة، هشت لهن وضـفرت لهن شعرهن ونفثت فيهن عطرًا ذكيًا من جسدها الإلهي، واستفسـرت الملكة عن السر في زينة وصـيفاتها وعطـرهن، فأبلغنها نبأ السـيدة الغريبة بجـوار البـئر، فأرسلت في طلبها، وجعلتها مرضـعًا لوليـدها. وحـومت (إيـزيس) في صـورة عصفور الجنة حول العمود الـذي يضم جثمـان زوجهـا. ثم صـارحت (إيـزيس) الملكة بسرها وألحت عليها أن تمنحها هذا العمود، فوهبتها إياه "[35].

6- " حصلت إيزيس على التابوت، وكشفت غطـاءه، وجثت على قـدميها بجوار جثمـان زوجهـا، وولـولت بصـوت جهـوري، وأن طلقت بكنزها الصـمين عائـدة إلى مصر ... حيث وضـعت التـابوت على ترتيبهـا، وراحت تبحث عن ولدها (حورس) في مدينة (بوتو). وحين كان (ست) يطارد خـنزيرًا بريًـا، عـثر على التـابوت، وتعـرف عليه في ليلة مقمـرة، وأمعن (سـت) في كيـده لأخيه (أوزوريس) فمزق جثمانه أربعة عشر شلوًا، وفرقها في مواضع مختلفة" [36].

7- " انطلقت إيزيس في رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها، واتخـذت قاربًا من البردي ... وراحت تدفن كل شلو حيث وجدته – ويـذهب البعض إلى أنها كانت تدفن تمثالاً لـ(أوزوريس) في كل مدينة زاعمة أنها تـدفن الجثمـان الكامل لزوجها حـتى يجتمع النـاس في كل مكـان على عبادته وحـتى تضـلل (ست) عن قبره الحقيقي"[37].

8- " عندما عـثرت (إيـزيس) على جثمـان (أوزوريس) حملت معها أختها (نفـتيس) تنـدبان الراحل العظيم .. فـرق لهما الإله (رع) وأرسل إليهما من السـماء الإله (أنـوبيس)، فضم الأشـلاء بعضـها إلى بعض بمعاونة (إيـزيس) و (نفتيس) و(توت) و(حـورس)، ثم لفها في أربطة من الكتـان، وأقـام لها بعض الشـعائر والطقـوس المألوفة عند المصـريين في الجنـاز والـدفن ورفـرفت (إيزيس) بجناحيها، فبعثت زوجها (أوزوريس) إلى الحياة، أصـبح منذ ذلك ملكًا على الموتى في العالم الآخر"[38].

الحواشي

1- د. نبيلة إبـراهيم. أشـكال التعبـير في الأدب الشـعبي (القـاهرة: دار نهضة مصر، 1974) .ص9.

2- د. مجــدي وهبة . معجم مصــلحات الأدب. (بــيروت: مكتبة لبنــان، 1974) ص338.

3- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص11

4- د.عبد الحميد يونس. الأسـطورة والفن الشـعبي. (القـاهرة: المركز الثقافي الجامعي، 1980) ص21.

5- د.عبد الحميد زايد. الرمز والأسطورة الفرعونيــة. في مجلة : **عالم الفكر.** مج16. العدد الثالث. (الكويت: وزارة الثقافـة، 1985). ص 21.

6- انظر د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص17.

7- د. أحمد كمال زكي. الأساطير. في **المكتبة الثقافيـة.** (القـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985)ص14.

8- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص19.

9- د.أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11.

10- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص18.

11- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11، ص12.

12- ج. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص16.

13- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص4، ص5.

14- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص20.

15- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص19.

16- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص23.

17- انظر: المرجع السابق. من ص24 حتى ص54.

18- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص6، ص7.

19- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص17.

20- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11.

21- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص19

22- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص17.

23- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص20.

24- انظر: المرجع نفسه، ص21، 21.

25- د. أحمد كمال زكي. مرجع سابق. ص11.

26- د. نبيلة إبراهيم. مرجع سابق. ص11.

27- د. عبد الحميد يونس. مرجع سابق. ص20.

28- د. عبد الحميد زايد. مرجع سابق. ص22.

29- المرجع السابق. ص21.

30- المرجع السابق. ص22.

31- د. عبد الحميد يـــــونس. الحكاية الشـــــعبية. **المكتبة الثقافية** . (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985) ص22.

32- المرجع نفسه، ص22، 23.

33- المرجع نفسه، ص23، 24.

34- نفس المرجع، ص24.

35- المرجع نفسه، ص24.

36- المرجع نفسه، ص24، 25.

37- المرجع نفسه، ص25.

38- المرجع نفسه، ص25، 26، 27.

الباب الثاني

التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي

في مسرح نجيب سرور:

دراسة تطبيقية على:

1- ياسين وبهية.

2- آه يا ليل يا قمر.

3- قالوا لعين الشمس.

4- منين أجيب ناس.

تمهيد

بعد أن أتم الباحث قراءة جميع أعمال نجيب سرور (المنشورة وغير المنشورة9 لاحظ أن المؤلف قد استقرأ بعضًا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي في أربعة نصوص فقط هي:

1- ياسين وبهية. (التي كتبها عام 1964).

2- آه يا ليل يا قمر. (المؤلفة عام 1966).

3- قولوا لعين الشمس (المؤلفة عام 1972).

4- منين أجيب ناس . (المؤلفة عام 1974).

لذا تنحصر دائرة البحث عن التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرح المؤلف في نطاق هذه النصوص الأربعة.

وقد استخدم الباحث شكلين التحليل لهذه النصوص:

الأول: تحليل إجمالي لبناء النص: وفيه يعرض الباحث كافة النيات التي تحكم العمل الفني، حتى يتسنى له معرفة فنية استخدام أِكال الأدب الشعبي بالنسبة للبناء الدرامي للعمل ككل.

الثاني: تحليل تفصيلي لكل شكل من أشكال الأدب الشعبي، حتى يتسنى بباحث معرفة نوعية هذه الأشكال وكيفية توظيفها ومدى توظيفها دراميًا.

أما عن النصوص المختارة – التي نماذج الأدب الشعبي المستخدمة – فقد حرص الباحث على اختيار النصوص التي تحقق من نسبتها للأدب الشعبي، وأستبعد النصوص التي ترى فيها محاولة المؤلف لإبداع شكل على غرار الأشكال الأدبية الشعبية ولا يبقى بعد ذلك سوى أن نعرض (ثبتًا) لبعض المصطلحات الدرامية التي استخدمها الباحث طوال الباب الثاني:

1- الاسترجاع:

(هي المنظر المسرحي، أو المناجاة الفردية أو الحوار الذي يقاطع تسلسل الأحداث من الناحية الزمنية، لينقل إلى المتفرج أحداثًا وقعت فيزمن سابق) [1].

2- الافتتاحية (المقدمة):

(قد تفتتح المأساة الإغريقية بمنظر يتمثل في صورة حوار أ مونولوج، وتقع تلك المقدمة قبيل ظهور الجوقة أمام النظارة، وفيها يحاول الشاعر المأسوي أن يهيئ الأذهان، ويقدم بعض الخطوط الأساسية في رسم الحوادث والشخصيات [2].

3- الأسلوب:

(يدل الأسلوب في المحيط المسرحي ببساطة على "طقس التعبير من الناحية المذهبية" [3].

4- الدوافع:

(هي القوى الدافعة التي تكمن وراء أقـوال وسـلوكات الشخصـيات في المسـرحية وبها يمكن تـبرير الأقـوال والأفعـال. وتتولد تلك القـوى عـادة من عوامل خارجية مع أخرى نفسية داخلية) [4].

5- ترويح هزلي:

(قد تحتوي المأساة على حادثة سريعة، أو تعبير عرضي يـدعو الجمهـور المتـأثر تـأثرًا حزينًا إلى التبسـم، أو الضـحك. وعـادة ما يسـاق هـذا الـترويح السريع، عندما يسيطر الإحساس المكروب على وجدان النظارة نتيجة لتوالي المناظر المأسوية العنيفة) [5].

6- التطور:

(يعني ذلك في البناء المسرحي: الحوادث التي تلي التقديمة، والتي من شأنها دفع الأحداث للنمو والاطراد، إنه سلسلة الحوادث التي ينمو أحـدها من الآخر نموًا قائمًا على نظرية السبب والمسبب) [6].

7- التعقيد:

(قد يقع نم الأحداث المسرحية، تطور غير متوقع نتيجة حـدوث طـارئ أ عامل جديـد. لـذا يصـطدم البطل أو أحداثه بشـيء معـارض يتطلب الإزاحـة، ومن ثم يتولد الاصـــطراع ... والتعقيد يثـــير في نفس المشـــاهد التشـــويق، والترقيب، وحب الاستطلاع) [7].

8- مرحلة العرض (التقديمة الدرامية):

(هو الجزء الذي يقع في أوليات المسرحية في صيغة حدث. أو حوار، أو محادثة فرديـة. وفي هـذا المشـهد القصـير يقـدم المؤلف لجمهـوره مفـاتيح ضرورية لمعرفة: علاقة الشخصيات ببعضها، شيئًا عن الموضوع المعالج، الجو العام للمسرحية، معلومات عن الأحداث البادئة وعن سوابقها التي وقعت بدء التمثيل) [8].

9- حادثة درامية:

(أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمـان والمكـان، وتسـهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي) [9].

10- الحل:

(هو نهاية ســقوط الفعل بعد وصـــوله إلى ذروة التـــأزم. إنه محصـــلة الأحداث المسرحية المتوترة، إنه المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء الـتي ظلت مجهولة، وتحل القضايا التي كانت معقدة) [10].

11- ذروة التأزم:

(هي التي يصل فيها التـأزم إلى قمـة، فيعظم الاهتمـام، ويـزداد التـأثير العاطفي) [11].

12- الشخصية الرئيسية الأساسية:

(هي الشخصـــية الـــتي تلعب الـــدور الأساسي في المســـرحية كنص مكتوب) [12].

13- الشخصية الضدية:

(الشخصية المسرحية التي تقو بتدبير مكيــدة، أو معارضة ضد البطل أو البطلة) [13].

14- الصراع الدرامي:

(مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمها الحدث الــدرامي) [14].

15- الفصل:

(هو وحــدة أساســية في تكــوين المســرحية المقسم فعلها العــام إلى وحــدات بنائية محــددة ومن المشــاهد أنه يمكن تقســيم الفصل الواحد إلى وحدات بنائية صغيرة تسمى المنظر أو المشهد) [15].

هذا وقد استخدم الباحث مجموعة من التعابير – غير الاصــطلاحية – وقد وضح مقصدها في حينها.

وينقسم البـــاب الثـــاني إلى أربعة فصـــول، حيث خصص الفصل الرابع لتحليل (ياســين وبهيــة) تحليلاً إجماليًا ثم عــرض لنمــاذج من أشــكال التعبــير الأدبي الشــعبي من أغــاني وأمثلة وبحث عملية توظيفها فنيًــا، وفي الفصل الخامس يقـدم البـاحث تحليلاً دراميًا إجماليًا لمسـرحية (آه يا ليل يا قمـر) ثم يبحث عن توظيف الأغنية والمثل الشعبي فيها، وفي الفصل السادس يتعرض البـاحث بالتحليل الــدرامي لمســرحية (قولــوا لعين الشــمس)، ثم يبحث في توظيف الأغاني والأمثال – التي تشتمل عليهما – توظيفًا دراميًا.

ويبقى في النهاية الفصل السـابع والأخـير الـذي خصصه البـاحث لتحليل مسرحية (مـنين أجيب نـاس) تحليلاً دراميًا إجماليًـا، ثم بحث عملية التوظيف الدرامي لكل من الأغنية المثل والأسطورة الشعبية.

الحواشي

1- د. إبـــراهيم حمـــادة. معجم المصـــطلحات الدرامية والمســـرحية. (القاهرة: دار الشعب) . ص70.
2- المرجع السابق. ص278.
3- المرجع السابق. ص75
4- المرجع السابق. ص95.
5- المرجع السابق. ص100.
6- المرجع السابق. ص103.
7- المرجع السابق. ص107.
8- المرجع السابق. ص110.
9- المرجع السابق. ص126.
10- المرجع السابق. ص135.
11- المرجع السابق. ص166.
12- المرجع السابق. ص186.
13- المرجع السابق. ص186.
14- المرجع السابق. ص190.
15- المرجع السابق. ص206.

الفصل الرابع
التوظيف الفني لأشكال الأدب الشعبي في:
(ياسين وبهية)

مدخل:

اختلف الدارسـون – في مجـال النقد الأدبي – حـول تصـنيف (ياسـين وبهية) من حيث الشكل الفني الذي تنتمي إليه، فمنهم من قـال بأنها "ملحمة شعرية"[1]، ومنهم من رأى بأنها "قصـيدة شـعرية"[2]، ومنهم من صـنفها عل أنها تنتمي إلى جنس "الرواية الشعرية" [3]. بينما يقـول المؤلف نفسه أنها ط لم تكن مسرحية" [3]، ونجد للدكتور محمد مندور رأي في هـذا الصـدد يعـني بـأن المؤلف "لم يكتب مسـرحية بموماتها الفنية المعروفة بل كتب (قصـيدة شـعرية) طويلـة"[4]. ويسـتطرد في أمر التزامها بالقواعد الفنية المعروفة فيقـول: " إذا كـان الأمر أمر مبـادئ وأول فنية تقليديـة، فإنه من الـواجب أن نذكر دائمًا أن هذه الأصول والمبـادئ الفنية التقليدية ليست غاية في ذاتها بل هي مجـرد وسـائل يسـتخدمها الكـاتب – شـاعرًا أو نـاثرًا – في تحقيق هدفه وإبلاغ رسالته إلى الجمهور" [5].

وعلى أية حال، فإن الباحث يـرى أن هـذا العمل (ياسـين وبهيـة) هو من جنس (الرواية) مصاغ في أسلوب شـعري، ويتضح ذلك من خلال عـدة نقـاط هي:

1- يقـوم العمل منذ بدايته حـتى نهايته على لسـان (الـراوي) بضـمير المتكلم (أنا).

2- إن جميع الأحداث قد وقعت في الماضي، والـراوي يعيد قصـتها على أسماع الجمهور.

3- أن العمل لا يحتوي على عنصر (الحـدث المـرأي)، وإنما يحتـوي على (حـدث مسـموع) يتضـمن بغض الجمل الحواريـة، لم ينص المؤلف – صـراحة – على أداء تمـثيلي لهـا، وإنما صـاغها في قـالب يعـني بـأن (فلان يقول)، شأنها شأن الرواية في ذلك.

4- ليس هناك منظرًا مسرحيًا (مجسدًا)، وإنما هناك منظر موصوف عبر (السرد الروائي).

5- جميع النقلات الحدثية والمكانية والزمانية تتم من خلال السرد، لا من خلال موقف درامي.

وإذا كان هناك رأي يقول بأنها "مسرحية تخالف أهم القواعد الفنيـة" [6]، فإن النقاط التي حصرناها كانت يجب أن تكون عل الشكل التـالين كي نحكم عليها بقواعد الدراما وأصولها الفنية.

1- أن يقـــوم العمل كـــاملاً – أو معظمه – على طريقة الحـــوار بين الشخصــيات دونما الحاجة إلى (راوي) يقــوم بـــالجزء الأعظم من العمل.

2- أن يكون هناك حدث يعني بأننا (الآن) ومنيًا، و(هنا) مكانيًا ... وبـذلك يكون العمل مجسدًا أمام أعين المتفرجين.

3- أن ينص المؤلف – صـراحة – بـأن هـذه الجملة الحوارية تـرد على لسان شخصية بعينها، ويجعل الشخصية تتكلم دونما حاجة إلى تنويه للمتفرج يعني بمعرفة الشخصية التي تتحدث.

4- هنـاك منظر مسـرحي أو إطـار مكـاني يحـوي شخصـيات العمل ، وتتوالى هذه المناظر تبعًا لمقتضيات الحدث الدرامي.

5- جميع النقلات المكانية تتم من خلا ل تغيـــير المنظر المســـرحي- بشـــكل أو بآخر – وتتم النقلات الزمنية بين المشاهد، أو بين الفصـول – في الــدراما التقليدية – كما تتم النقلات الحدثية أثنــاء المشــهد- عــبر موقف درامي يحـوي شخصـيات – أو بينه وبين مشـهد آخـر، طـوال المسرحية ... ولا تعتمد المسرحية على الراوي في أشـكال النقلات السابقة.

وعلى أسـاس ما تقـدم يمكننا القـول بـأن (ياسـين وبهيـة) تنتمي لجنس (الرواية)،وإن كانت مصاغة في قـالب شـعري، ولا تنتمي إلى جنس (القصـة) كما يــرى د. محمد منــدور – لن حــدث (ياســين وبهيــة) يعتمد على طريقة الوصف المصـــاغ بضــمير المتكلم (أنــا) في جملة (أقص أنــا) الــواردة في الـبرولوج. بينما تعتد القصة في صـياغتها – في أغلب الأحـوال – على ضـمير الغائب 0هو) ويتحرك الحدث القصصي تبعًا لهذه الفنية.

ومن الحقائق التي لا نستطيع إنكارها أن رواية (ياسين وبهيـة) الشـعرية قد لاقت نجاحًا ملحوظًا عند عرضـها على المســرح مسـرح الجيب في نهاية عـــام 1964 حين أخرجها كـــرم مطـــاوع – وهـــذا يؤكد لنا – بوثيقة عملية – صـلاحيتها للمســرحية- وحيث إنها تمثل العمل الأول من ثلاثية المؤلف الــتي تتكون من (ياسين وبهية) مسرحية (آه يا ليل يا قمر) ومسـرحية (قولـوا لعين الشـمس) ، فإنه يمكن إدراجها تحت عنـوان (مسـرح نجيب سـرور) وبالتـالي نعاملها معاملة المســرحية في البحث عن التوظيف الفــني – لا الــدرامي – لأشكال الأدب الشـعبي الـتي احتـوت عليهـا، بينما نعاملها معاملة الرواية في تحليلها.

ولا يبقى لنا سوى أن نعرض لها عرضًا تحليليًا، كي نستقي منه ما يساعد عل تحديد علاقة الشـكل الأدبي الشـعبي- من مثل وأغنية – بهـا، وما أضـافه إليها.

التحليل

1- الحدث:

تبــدأ الرواية بمرحلة عــرض للحــدث وللشــخوص معــاً، خلال الافتتاحية (البرولوج) واللوحتين الأولـتين. حيث نعـرف خلالها أن الـراوي قد جـاء ليقص على أسماعنا موضوع (ياسين وبهية)، ويـبين لنا أهميتها بالنسـبة لكل طبقـات الشـعب من: رجـال ونسـاء وشـيوخ وأطفـال وشـباب وعمـال وزراع وعرايا وجياع جنود ... وخلال اللوحتين الأولتين يصف (الراوي) لنا شخصـية (ياسـين) بأنه مصري كامل البنيان والرجولة، ثم يحدد رغبته التي يعيش من أجلها وهي الزواج من خطيبته وحبيبته ابنة عمه (بهية) والعيش في حياة كريمة، ويتطرق الراوي لوصف بهية بالغضاضة والجمال ويحـدد رغبتها في الـزواج من ياسـين ثم يعــرض لنا كيف أن الســلطة قد ســلبت (والد ياســين) أرضه وحين أراد الدفاع عنها، سجن حتى مات.

وتبـدأ العقـدة في نسـيج أولى خيوطها مع اكتمـال حلم بهية الـذي تقصه على أسماع أمها فتقول:

" أما يامه شفت حلم غريب يخوف ... شفتني قال راكبه.

مركب .. ماشيه يامه في بحر واسع .. زي غيط غله وموجه.

هادي هادي .. بحر مش شايفا له بر .. قال وايه عماله

أقدف .. والمراكبي ابن عمي .. ماسك الدفه ومتعصب بشال.

شاله أحمر يامه خالص .. لونه من لون الطماطم .. جت حمامه.

بيضا بيضا .. زي كبشة قطن فوق راسه وحطت.

ويا دوب البر لاح .. الا والريح جايه قولي .. زي غول مسعور.

بينفخ .. تقلب المركب زالاقي .. نفسي بين الموج بأصرخ ..

يا بن عمي .. يا بن عمي" [(7)].

وتسـتمر اللوحة الثالثة كاملة تعـرض قلق بهية تجـاه تفسـير هـذا الحلم. لقد فسـرت الأم بعضًـا منـه، لكن (الشـال الأحمـر) ما زال غامضًـا لــ(بهيـة). ويذهب الراوي في عرض بعضًا مما يكتبه ياسين بين طيات صـدره، من خلال رواية أحد أحلامه حيث نعـــرف أنه يـــرغب في القصــــاص من الباشا – على المســتوى اللاشــعوري – نعــرف أنه يــرغب في القصــاص من الباشا – على المســتوى الإدراكي – والســفر إلى مكــان آخر يخلو من الظلم والقهــر، لكن بهية تــرفض ذلك معللة أنها لا تســتطيع مغــادرة قريتها (بهــوت) .. ويســتمر الــراوي فيعــرض أحد الحــوادث الــتي ترشح لنهاية العلاقة بين بهية وياســين، ففي كل مرة يلتقيان – تحت ظل النخلتين – ينعق أحد الغربان فوق رأسيهما. إن والد بهية يـــرغب في تـــرويج لبنته من ياســـين لكن المـــال ليس كافيًا لتزويجهما. وقد تكرر أن وعد (الأب) بتزويجهما فور حصاد المحصـول، لكن ما يحدث في النهاية يخيب أمله، إذ يأتي كـاتب الباشا وصـراف الحومة في نهاية كل موسم زراعي – ويأخذ المحصــول – بمعاونة حــرس من الغفر – ويخــرج

الوالد في نهاية الموسم صفر اليدين وأحيانًا مدانًا. ونتيجة لإدراك ياسين لهـذا القهر الواقع عليه يطلب من عمه أن يسرع بتزويجه من ابنتــه، لكن والد بهية يطلب منه الصبر في كل مرة.

ويسـتمر المؤلف – من خلال الـراوي – في وصف الإحبـاط العـام الـذي حـاق بشـباب القريـة، إذ إنهم يرغبـون في الرحيل عن بهـوت هربًا من القهر الواقع عليهم. ونتيجة لقلق بهية المتزايد تجاه حلمها وهو واضح من قولها:

" تبقى لازم حاجة وحشه

قلبي حاسس يامه حاسس

عمره ما يكدب عليه" (8).

تضطر للاسـتعانة بإحـدى الغجريـات لتقـرأ لها الطـالع وتفسر لها الحلم. لكن ذلك لا يحــول من قلق بهية المتزايد في الــوقت الــذي نعلم فيه أن الأم خائفة من تفسير هذا الحلم.

ويبدأ الراوي في استرجاع بعض ما حدث في الماضـين لقد أرسل الباشا أحد أعوانه في طلب بهية لسـريرهن وقد رفض ياســين هـذا الطلب، وكــان نتيجة رفضه هذا، أن سيق إلى أحد الديار – التابعة للباشا وذاق عذابًا مريـرًا. ولقد كرر (الباشـا) طلبه الآن من خلال إرسـال رسـول آخر يطلب بهيـة. وقد اجتمع ياسـين ووالد بهية وأمها وأصـابهم الوجـوم – في الـوقت الـذي لا تعلم بهية أمر هذا الرسول – وأخيرا يقرر ياسين الوقوف ض الباشــا، ورفض رغبته الآثمة التي تلطخ شرف القرية كلها بالعار.

ويسترجع ياسين ذكريات مريرة لاقاها بسوط الباشا، حيث استولى على أرضه أبيه، واعتقله ... ثم تعرضه لياسين نفسه وجلده بالوسط، ثم يأخذ نتـاج كـدهم وتعبهم في نهاية كل موسم ... ويبـدأ والد بهية أيضًـا في تـذكر أخيه – والد ياسين – ويتعجب من الشبه الذي يجتمع في ياسين وأبيه، لقد وقف والد ياســين ضد الباشا في الماضــي، وهنا يرشح المؤلف – عــبر الــراوي – لما سيفعله ياسين، وهنا يدرك والد بهية نهاية عزم ياسين لملاقاة الباشا والانتقام منه، ويحـاول جاهـدًا أن ينيه عن عزمه بطلبه أن يـتزوج من بهية ويـرحلا في سلام إلى أي بلد أخرى ... لكن ياسين يزداد إصرارًا هذه المـرة في الوقــوف ضد الباشا. يقترب ميعاد الحصاد،ويعـرض المؤلف – عـبر الـراوي – للمفارقة الهائلة التي يلقاها أهـالي بهـوت فهم يملكـون خـيرًا وفـيرًا من محصـول هـذا العــالم وفي نفس الـوقت تتضـور بيتهم جوعًا ... وهنا يرشح المؤلف – عـبر الــراوي – لثــورة الفلاحين ضد الباشا وأعوانــه. ويصل الحــدث إلى اكتمــال العقدة مع وصول أعوان الباشا – الكاتب والصراف والخفـراء – الـذين جـاءوا لاستلام محصول هـذا العـام دون مقابـل، لكن الفلاحين يقفـون في وجـوههم هذه المرة ومعهم ياسين، مع نشـوب المعركة بين الطـرفين – طـرف الباشا وطرف أهالي القرية – يصل الحـدث إلى ذروته ويثـار تسـاؤل عـام وهو : هل سـيقتل ياسـين أم لا ..ظ هو سـؤال تبينيه المتفـرج من حلم بهية حين تتلـوه للمرة الأولى .. وتشتد المعركة ويسقط بع أي لأفراد من الفريقين،

ويضـطر الباشا إلى تعضـيد قـوة أعاونه ببعض رجـال الهجانـة، ويـدوي صـوت الرصاص في مـاء القريـة، حيث تسـمعه بهية فتهـرع خوفًا على ياسـين. وهنا يزيد الراوي من وهج الحـدث بـأن يـردد على أسـماع القـارئ – أو المتفـرج – بعضًـا من التفسـيرات الـتي لقتها بهية لحلمها من أمها والغجريـة، ويزيد من السـخرية بهـذه التفسـيرات بعد أن يعلن بـدء مرحلة الحل بمقتل ياسـين أثر أصابته برصاص الهجانة.

ويبدأ الراوي في نقد مفهوم الصبر الذي كان يتغنى به (والد بهية) طوال السنوات الماضية. ويؤكد الـراوي إيمـان أهل بهـوت بفكـرة التناسخ ... الـتي تعني حلول الأرواح في أجساد أشخاص آخـرين . وهـذا ما يـدعو بهية لانتظـار لقاء حبيبها ياسين مـرة أخـرى – تحت ظل النخلـتين – وينتهي حـدث الرواية بإعلان الراوي - بشكل مباشر للقارئ – أو المتفرج – بأن هذه القصة إنما هي إنذار لحاضر القارئ – أو المتفرج – ومستقبله.

2- الشخصيات:

(شخصية ياسين): ياسين شاب في مقتبل العمر، لم يتعد العشرين بعـد، فهو يكبر بهية بنحو أشهر على الأكثر ويبدو ذلك واضحًا من قول الأب:

" يبقى ليه مستعجلين .. هيه لك .. وانت ليها ...

من زمان .. وانتوا لسه في اللفف!" .. [9].

أما عن تكوينه الجسـمي، يمتلك جسـمًا قوسًـا، عـريض المنكـبين، فـارع طوله، أسمر له شارب أسود طويل. ومن الناحية الاجتماعيـة، هو فلاح أجـير، يعمل فيـــأرض – كـــانت لأبيه قبلاً ثم انتزعها الباشا بـــالقوة، أمي لا يعـــرف القراءة والكتابة، وكذلك الحال بالنسـبة لأهـالي بهـوت جميعًا " ما يفك الخط فيكل القرية غــير ثلاثة – كــاتب الباشا ، وصــراف الحكومــة، ثم شــيخ مثل إسماعيل" [10].

وياسين مصري معتز بمصـريته، وبانتمائه للنيـل، معجب بتراثها البطـولي وبخاصة شخصــية (أدهم الشــرقاوي). ورغم أميته إلا أن أســباب الحيــاة قد جعلته مدركًا لما يدور حوله من قهر، وواعيًا لما يقع عليه من ظلم – وهـذا ما ستضح عند الحديث عن عنصر الصراع – وهو محب لخطيبته بهية، يـرغب في الزواج بها، لكن الظروف الاجتماعية التي ولدها النظام الإقطاعي تحـول دون تحقيق هذه الرغبة. ويتضح لنا انعكاس وعي ياسين بالقهر، ووقع الظلم عليه، من خلال طبيعة أحلامه التي يقصها على أسماع حبيبته بهية إذ يقول:

" أما مرة شفت حلم غريب يضحك .. شفتي قال رضو راكب

راكب الباشا تمام زي الحمار . لا وسايقه بالعصاية ...لما

نهق .. قال في عرضك يا ياسين .. ارحم كفاية "[11].

وهو هنا يعبر بطريقة لا شعورية عما يحتوي عالم المكبوتـات من رغبـات .. إنه يود لو اسـتطاع أن يقلب مـوازين النظـام الإقطـاعي المفـروض عليـه،

رأسًـا على عقب، ولكنه سـرعان ما يصـدمه الواقع الأليم فيجعله يصف ذلك بقوله:

"كل أحلامي كده .. أصحي تطلع مسخره.."[12].

لقد هيأت الظروف الاجتماعية شكلاً حياتيًا خاصًا، ونسجت لياسـين هـذه الهالة البطولية التي تمتع بها في إطار الرواية – إلا أننا في الواقع – الحدثي – نجد عكس ما يصـــفه الـــراوي – وهي مغالطة فنية وقع فيها المؤلف – إذ إن ذخائر ياسين – في عالمه المكبـوت – أعظم شـأنًا من سـلوكه – الخـارجي – فهو يـــود أن يقف ضد الظلم المتمثل في الباشـــا، لكن المؤلف قد أكد عن طريق الراوي – أن الذي تصـدى لأعـوان الباشا فلاح غـير ياسـين، ذلك الـذي وقف بفأسه في مقابل رصـاص الخفـراء ... وقد ضـرب وأصـيب بـأكثر من رصاصة في جسده، إلا أن فأه ظلت صامدة حتى النفس الأخير. هذا السلوك قد قلل من القيمة البطولية لياسين بطريقة القياس.

لقد أظهر المؤلف – عن غـير عمد – مثلاً أقــوى للبطولة دون ياســين، بينما أوضح لنا العوامل التي من شـأنها أن تهـيئ ياسـين للسـلوك البطـولي، فنرى في النهاية بطلاً يـدخل المعركة في الصـفوف الخلفية للوقـوف ضد أعوان الباشا – لا الباشا – فيصاب برصاصة تميته.

(شخصية بهية): بهية فتاة في سني شبابها الأوائل، جميلة إلى حد يفــوق الوصف، فهي .. تفـوق الغـزال بانًـا، والحوريـات غضاضـة، والأمـيرات جمـالاً، والآلهة إشراقًا، بل تفوق عـروس النيل بهـاء. هي ابنة لأحد الفلاحين الأجـراء، أمية، لا تعرف القراءة والكتابة، تتميز بالبساطة والذكاء في آن واحد – شـأنها شأن أهالي بهـوت كما يقـول الـراوي – تعـرف واجباتها المنزلية وتتمها على خير وجه.

تـؤمن بـالأحلام لشـفافية روحهـا، لقد رأت حلمًا أزعج هـدوءها الـذي استمت به، حتى أصبحت قلقة بشأن تفسيره. أحبت ابن عمها، وتنتظر حلـول موسم الحصاد للزواج منـه، تتسم بالحـدس، فحين كـانت المعركة في ذروتها بين الفلاحين وأعوان الباشا، خافت على حبيبها ياسين من المــوت ... إلى أن حدث ما كانت تخشاه، ضياع حلمها بمـوت ياسـين. ولوفائها لياسـين ولأيمانها بفكرة التناسخ، أصبحت تجلس في المكان الذي كـان بشـملهما معًـا، وتمثل رغبة بهية طـــوال الرواية في الـــزواج من خطيبها ومحبوبها ياســـين، إلا أن النظام القاهر يسابها إياه.

3- الصراع:

يتمثل الصـراع في هـذه الرواية بين رغبـتين أساسـيتين متفـاوتتين في القدرة ومتعارضتين في الهدف. والرغبة الأولى هي رغبة ياسـين في الـزواج من خطيبته وحبيبته ابنة عمه – بهية – ولكن أني له تحقيق تلك الرغبة وهو يعيش تحت وطأة نظام اجتماعي ظالم، فرض عليه الضائقة المالية الـتي من شأنها أن تحجب عنه أمل تحقيق هذه الرغبة.

وعلى أساس هذا فإن الوصول إلى تحقيق أمنيته تلك تعني القضـاء على هـذا النظـام الـذي يمثله الباشـا. وقد سـاعد على تنشـيط هـذه الرغبة عـدة أحداث أهمها:

أولا: أن الباشا قد استولى بالقوة على أرض أبيـه، وقضى عليه بالسـجن حتى مات.

ثانيًـا: أن الباشا قد تعـرض لياسـين – نفسه – بالتعـذيب لأنه وقف عقبة أمام رغبة الباشا في الحصول على بهية لتكون خادمة لذاته.

ثالثًـا: مما أثـار رغبة ياسـين وحفزها على الاصـطدام بالرغبة الضـدية (العقبة) – المتمثلة في الباشا ونظامه الإقطاعي – طلب الباشا للمـرة الثانية جسد بهية.

لقد أدرك ياســين أن هدفه الأساسي في الحيـــاة هو زواجه من بهية . فماذا يفعل إزاء طلب الباشا هـذا؟ انتهز فرصة وجو د أعوانه – الـذين جـاءوا للاستيلاء على محاصيل الموسم –ووقف لمنعهم من أخذ المحصول – مع أبناء قريته – وكانت النتيجة أن انتصرت رغبة الباشا المضادة – بشـكل غـير مباشر – حيت قتل ياسين من جراء رصاصات الهجانة.

4- اللغة:

اعتمد المؤلف في صياغة رواية (ياسين وبهية) على مستويين أساسـيين في اللغة:

المستوى الأول: لغة الراوي: وتتركب من مفردات عربية فصيحة وأخرى عامية.

المستوى الثاني: لغة الشخصيات: وهي العامية المصـرية، وقد اسـتخدم مفردات العامية المصرية في القطع المستوحاة من الأدب الشعبي من أغـانٍ وأمثال كذلك.

وقد كـانت حيلة الكـاتب الفنية في ذلكن أن فـرق بين ما يقوله الـراوي وما يرد على لسـان الشخصـيات. ومن الجـدير ذكـره أن تـركيب الجملة كـان تركيبًا شـعريًان يعتمد في تكوينه على التفعيلة لخلق موسـيقى خارجية . وقد تم ذلك على نطاق المستويين العامي والفصيح.

5- الزمان:

إن حـدث الرواية يقع في فـترة زمنية غـير محـددة، وإن كـانت محـددة تاريخيًا، فجميع أحداث الرواية تقع في ظل النظام الإقطاعي – أن يقبل ثـورة يوليو 1952 – وتحتوي المسرحية على مفردتين زمنيتين:

الأولى: حاضر رواية الحدث: وهي الزمن الحاضر الـذي تهيأ له القـارئ – أو المتفرج – منذ بداية البرولوج.

والثانية: استحضار لحظة ماضية: حيث يستحضر المؤلف – عبر الراوي – لحظة زمنية لتوضيح معالم الحدث الذي يقع في اللحظة الآتية، ومثل ذلك استحضار اللحظة التي جمعت كلاً من والد بهية وأخيه – والد ياسين – قبل موته.

وقد تبادلت فنية الرواية استخدام الزمني منذ البداية حتي النهاية.

6- المكان:

تقع أحداث الرواية في مجملها في قرية (بهوت) إحدى قلاع الإقطاع قبل الثورة. وتقع أجزاء الرواية – المعبر عن المكان فيها عبر الراوي – في مناطق كثيرة مثل: قصر الباشا، منزل والد بهية، الحقل، تحت ظل النخلتين، ولكن المناطق التي أقيم فيها حوار بين الشخصيات، كانت في كل من الحقل ومنزل والد بهية.

7- الإيقاع:

اعتمد المؤلف على إيقاع (متواتر مزايد) طوال لحظات التطور الحديثة، ويمكن رصد عناصر الإيقاع وتحليلها في الرواية على الوجه التالي:

- إيقاع ناجم عن توالي مفردات الحدث المتطورة:

وخاصة منذ اللوحة الثالثة- بعد حلم بهية – حتى اللوحة العاشرة. وفيها تتزايد مفردات التطور الحديثة، شيئًا فشيئًا حتى تصل إلى أقصى إيقاع لها في اللوحة العاشرة. وتبدأ مفردات هبوط الحدث ببطء حتى النهاية.

- إيقاع ناتج عن نقلات زمنية:

اعتمد المؤلف في صياغته للرواية على عنصرين للزمن – كما قلنا – وهما الماضي والحاضر، وقد استخدمهما بشكل متبادل طوال حدث الرواية، وهو من شأنه أن يزيد من سرعة اللهث وراء معرفة ما سيحدث، خاصة حين يستدعي لحظة ماضوية (وهي الخاصة بالتفسيرات التي قيلت عن حلم بهية) وأخذ يتابدلها مع الحاضر – المعركة – حتى اللوحة الحادية عشر.

- إيقاع ناجم ع الوصف والنقلات المكانية:

وهما يشتملان على عنصري: الوصف الروائي الذي يبتعد عن حما مفردات تطور الحدث كأن يصف تعانق النخلتين أو سباحة بطتين، والنقلات المكانية المتعددة خلال اللوحة الواحدة، ففي اللوحة الثانية نرى الراوي يبدل الأماكن الموصوفة بسرعة متلاحقة بين : جلسة ياسين وأحابه وهم يدخنون النرجيلة وبين دوار تابع للباشا حيث جلد ياسين، ثم يعود بنا الراوي ليصف لنا قصر الباشا وهكذا ..

- إيقاع ناتج عن التركيب التفعيلي للجملة:

قلنا إن اللغة المستخدمة في هذه الرواية هي العربية الفصيحة الممتزجة بألفاظ عامية، وقلنا إن المؤلف قد صاغ الجملة صياغة شعرية،

وهي تتسم بتفعيلة لاهثة ووظفتها هنا هي إصـــــــدار وقع ينفذ برتابة الوصف أحيانًا، وخاصة في اللوحة الأولى ولوحة ما قبل النهاية.

هذه عي مصادر الإيقاع الأساسـية في الروايـة، حيث تشـكل جميعها في وقت واحد – لوحة واحــدة – بشــكل متــوالٍ مما يضــمن جــذب القــارئ- أو المشاهد – للحدث طوال قراءة – أو عرض – الرواية.

هذا عن الشكل الداخلي للرواية، أما عن الشـكل الخـارجي فإنها تتكـون من:

1- افتتاحية (برولوج).

2- تسع لوحات.

3- قبل النهاية.

4- اللوحة العاشرة والحادية عشرة.

5- ما بعد النهاية.

وبهـذا نكـون قد حللنا رواية (ياسـين وبهيـة) من حيث الشـكل. أما عن المضمون الفكـري .. فـإن الفكـرة الأساسـية الـتي يعرضـها علينا هـذا العمل فهي:

" ضرورة الوقوف ضد أسباب القهر والتخلص منها".

وقد كـانت أسـباب القهر في هـذه الرواية – كما قلنا سـابقًا – النظـام الإقطاعي القائم على ذلك الفلاح – نظام الإقطاع – الذي يتمثل في الباشا.

أما عن الأفكـار الفرعيـة: فقد انتشـرت مجموعة كثـيرة منها أهمهـا: " القهر- التفاوت الطبقي – الظلم – المواجهة".

وإلى هنا ينتهي تحليل الرواية ، ولا يبقى لنا سـوى أن نبحث عن أشـكال الأدب الشعبي وكيف وظفت توظيفًا فنيًا لخدمة الفكرة.

(1) توظيف المثل الشعبي في رواية:
(ياسين وبهية)

1- (الجعان يحلم بسوق العيش) ... [15]

يفسر هـذا المثل – بشـكل عـام – المنطق الـذي يحكم الحلم، وكيف أن الأحلام تمثل عالم المبكوتات الذي تخزن فيه رغبات لم يتم إشباعها في واقع (الأنـا) المدركـة. ويعـني المثل أن طبيعة أحلام الفـرد تعكس – بشـكل ما احتياجه ورغباته التي لم يستطع الواقع – بصـورة أو بـأخرى- أن يوفيها حقهـا. وقد اسـتخدم المؤلف هـذا المثل على لسـان (الـراوي)، حين كـان يعـرض – الراوي – كيف أن ياسين ضاق من أحلامه التي تصور أشـياء يقف الواقع دون تحقيقها ويتضح ذلك من خلال حيث ياسين لبهية معلقًا على أحد أحلامه:

" كل أحلامي كده، أصحى تطلع مسخرة" ... [16].

ويعـرض الـراوي هنا تحديد المنطق الـذي يحكم الأحلام قبل أن يـروي ياسين حلمه الذي يعني بقهـره للباشـا، حيث يمهد المؤلف بهـذا المثل لرواية الحلم، كي ندرك أن رغبة ياسين – المطروحة عـبر الحلم – هي القضـاء على الباشا ونظامه.

وهي بالفعل الرغبة الأساسية التي يسعى ياسـين إلى تحقيقها ولما كـان المؤلف قد حدد سلفًا المنطق الذي يتم به تفسير الحلم فإنه قد حدد تفسـيرًا محددًا لا يـؤول الحلم إلى تفسـيرات أخـرى. وبهـذا فـإن الوظيفة الفنية لهـذا المثل هي (تحديد تفسير معين للموقف المعروض).

2- (كل زرع وله أوانه) ... [17]:

يعــرض هــذا المثل عامة فكــرة الانتظــار أو الصــبر . ومن الواضح أن مفرداته مـأخوذة من الريف المصـري الـذي يقـوم على الزراعـة. وهـذا أول اتفـاق مع قائل المثل وهو والد بهيـة، الـذي يعمل بالزراعة – كما أشـرنا في تحليل الشخصيات.

وعلى هـذا فإنه من المنطقي أن يـرد مثل خـاص بالزراعة على لسـان أحد المزارعين ويعـرض هـذا المثل في الموقف الـذي يطلب فبه ياسـين من عمه أن يسـرع في تزويجه بهية لكن العم لا يمتلك نقـودًا ولهـذا يطلب مه أن ينتظر بعض الوقت حـتى يتـدبر المـال اللازم لتزويجهمـا. ويكـون وسـيلته في محاولة إقناع ياسين بالصبر هو هذا المثل الـذي يؤكد فكـرة الصـبر بـالمنطق الريفي الذي يلا مراء فيه بين أحابه.

وعلى أسـاس ما سـبق فـإن وظيفة المثل الفنية هنا هي: (اسـتخدامه كمنطق للإقناع).

3- (يا ما فيك يا حبس يا ما مظاليم) ... [18].

يؤكد هـذا المثل على فكـرة الظلم، ويـرد على لسـان (والد بهيـة) في موقف مؤادة نفس فكرة الظلم. ولقد سلب الباشا النصف فدان الـذي يملكه (والد ياسين) وكان من الطبيعي أن يقف الرجل في وجه ظالمـه. ولكن قـوة الباشا قد فرضت على والد أخيه – والد بهية – يعني إدراكه لمدى الظلم الذي وقع على أخيه وبالتـالي الظلم الـذي عانيه أهل بهـوت كلهم. وعلى أسـاس وجود المثل في جغرافية هذا الموقف بالذات يؤدي إلى وظيفتين هما:

(أ) تأكيد فكـــرة الظلم المعروضة من خلال الموقف كله وبهـــذا يخلص فكرة الموقف المعروض.

(ب) إعلام المتفرج – أو القارئ – بإدراك والد بهية هذا الظلم.

4- (يخلق الله من الشبه أربعين) ... [19]:

يعـرض هـذا المثل فكـرة التشـابه بين الأشـخاص. ويأتيه المؤلف على لسان (الراوي) حين يصف (والد ياسين) ومدى التشابه بينه وبين ياسـين. لقد عرض المؤلف الموقف الثوري الذي سلكه (والد ياسـين) لـدفع ظلم الباشـا، ثم موته ظلمًا بين جـدران السـجن. وحين يعـرض لدقة التشـابه بينهما من الناحية الجسدية، والسلوكية معًا، يمهد بذلك للصدام الذي سـيقع بين ياسـين وأعـوان الباشا (كـاتب الباشـا، وصـراف الحومـة، وبعض الخفـر) كما يمهد المؤلف لمـوت ياسـين، وعلى أسـاس ما تقـدم فـإن وظيفة المثل هنا هي : (التمهيد لأحداث قادمة).

5- (إن يكن في حاجة للـزيت بيت .... فحـرام ذلك الـزيت على قنـديل جامع ...) ... [20].

يسوق المؤلف هذا المثل على لسان (الراوي)، قبل أن يعرض – الراوي – أمر وصول أتباع الباشا في نهاية كل موسم زراعي لأخذ المحصول بـالقوة. إن ياسـين في حاجة إلى المـال كي يـتزوج من خطيبته بهيـة، ولكن كيف له تحقيق رغبته في ظل ظلم الباشا له ولمثاله – إنه في حاجة إلى المـــــال، والمـال حـبيس الأرض لا يسـتطيع أن يجـني منه شـيئًا إلا في نهاية الموسـم. ولكن الباشا يحصد ما زرعه ياسين دون أن يعطيه حق كـده. وربما أن منطق الريف يفكر بمـال يـذهب إليه هـذا المثل من فكـرة الأهم فـالمهم، وأن ما يحتاجه الإنسـان لا يسـتطيع أن يهبه للـه، فكيف به يعطي نتـاج محصـول هـذا الموسم للباشا، وبالتالي يمهد للصدام مع أتباعه.

وعلى أساس هـذا فـإن وظيفة المثل هنا هي: (التمهيد لوقـوع أحـداث). ومن الملاحظ أن المؤلف قد عـــدل من صـــياغة المثل بما يتلاءم مع التفعيلة التي تسير على هداها صياغة الرواية.

6- (فلكم مات من الجوع حمار .. قبل أن يأتي العليق) ... [21].

يـرد هـذا المثل على لسـان (الـراوي) حيث يـدحض فكـرة الانتظـار ... ويعرض الراوي كيف أن قرية بهوت تتكاتف في الشدائد وتصبح يـدًا واحـدة .. في حين يحترق أحد منازل بهـوت . فـإن القرية حينئذ مهـددة بـالحرق، ولهـذا

يتكــاتف أهــالي القرية جميعهم في صد أي حــادث من شــأنه أن يهــدد أمن القرية. وبهـذا فهم لا يعتمـدون على مخلص خـارجي لبلائهم، بل يقفـون صـفًا واحدًا أمام هذا البلاء حتى يزيحه عنهم.

وبهذا فإنه لا مجال لفكـرة انتظـار المخلص.. إن المخلص تصـنعه القرية كلها وتدفعه لدحض هذا الخطر ويؤمنون هم ظهـره وعلى هـذا فـإن الانتظـار يتفق مع معطيات هذا المثل في إنه يعني الموت.

7-(جه فطر بك قبل ما تتغدى بيه) ... [22]:

من الملاحظ أن هذا المثل يختلف عن أًله الشعبي – انظر المثل الأصلي في نماذج الأمثال – حيث يعرض هذا المثل فكـرة أن يحـترس الإنسـان ويأخذ الأمور بحزم في توقيعها المناسـب. والمثل هنا يعـرض توقيتًا مبكـرًا في هـذا الحذر غير التوقيت المتأخر الـذي يعرضه المثل الشـعبي. وقد ورد هـذا المثل على لســان (والد بهيــة) في الموقف الــذي يــذكر فيه كيف أن أخــاه (والد ياسين) كان ينوي التصادم مع الباشا، لكن الثاني قد سبقه وقضى عليـه. وهنا نلاحظ أن الموقف يدعو إلى سرعة إنجاز الأفعال الحاسـمة، وقد بكر المؤلف من سرعة الإنجاز في صياغته لهذا المثل حـتى تـدعو لـدحض فكـرة الصـبر. وطالما أن المؤلف قد ساق المثل على لسان (والد بهية) الذي تغـنى بالصـبر كثيرًا فإنه يعني بهذا أن والد بهية نفسه قد غـير من رأيه عـبر جدله مع تـاريخ أخيه ويمهد المؤلف لسـرعة وقـوف ياسـين فيوجه الظلم المتمثل في الباشا وأعوانه. وعلى أساس ما تقدم فإن وظيفة المثل هنا هي:

(أ) دحض فكـرة آمنت بها إحــدى الشخصـيات وبالتـالي يعـبر عن وعي الشخصية.

(ب) تمهيد لأحداث تالية:

مع ملاحظة أن المثل يتفق في تفعيلته مع تفعيلة حوار الشخصيات.

8- (كأنك يا أبو زيد ما غزيت) ... [23]:

يعـني هـذه المثل ألا يسـلك الفـرد سـلوكًا ليست له نتيجة طيبة .. وقد يعني أورد المؤلف هذا المثل على لسان (ياسين) في الوقت الذي يطلب منه (والد بهيــة) أن يــتزوج من ابنته ويهجــران بهــوت إلى أي قرية أخــرى .. إن ياسين قد زاد وعيه ب القهر من خلال معرفة ما يدور وراء حـدود بهـوت عـبر أصحابه .. ولهذا يعني المثل هنا إدراك ياسـين بلا جـدوى الهـرب من قهر إلى قهر من نــوع آخر ألأِد وأقــوى . ومن الملاحظ أن صــياغة المثل تختلف من ناحية التفعيلة مع باقي أجزاء الحوار وعلى لسـان هـذا فـإن وظيفة المثل هنا هب:

(أ) التعبير عن وعي الشخصية.

(ب) كسر حدة التفعيلة لخلق لون إيقاعي لحظي جديد.

هذه هي الأمثال الشعبية التي أوردها المؤلف في روايته (ياسـين وبهيـة) ومن خلال دراستها يتضح أنها قامت بوظائف فنية متعـددة يمكن إجمالها على النحو التالي:

أولاً: يضع المثل تفسيرًا محددًا للموقف المعروض.

ثانيًا: تستخدمه إحدى الشخصيات كوسيلة للإقناع0

ثالثًا: يلخص الفكرة العامة التي يعرضها الموقف وبالتالي يؤكدها.

رابعًا: يعبر عن وعي الشخصية بحقيقة ما.

خامسًا: يمهد لأحداث قادمة.

سادسًا: كسر حدة إيقاع التفعيلة الثابت لخلق لون إيقاعي لحظي جديد.

(2) التوظيف الفني للأغنية الشعبية في رواية:
(ياسين وبهية)

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

استخدم نجيب سرور في روايته (ياسين وبهية) بعضًا من الأغاني المعروفة باسم أغاني المناسبات الاجتماعية التي تعني بأمور الخطبة والزواج. وتبدو هذه الأغاني على الوجه التالي:

1- (حمامه بيضا داخله ع البنيه
عروسه حلوه والعيون عسليه
ندرن عليه لو جتبني بيتي
لألبسك فستان حرير زيتي
وأطلع معاكي سطحنا يوماتي
وأفرجك على نجمة الفجرية) .... [24]

تـرد هـذه الأغنية على لسان (الـراوي) في موقف يعـرض فيه أن رغبة ياسين تتمثل في الزواج من ابنة عمه بهية، وبعد أن يصف الراوي بهية تكون هـذه الأغنية . ومن الواضح أن هـذه الغنية تشـتمل على شـيئين: أولهما أنها تطرح بعضًا من صـفات بهية مثل بشـرتها البيضاء وحلاوتها عيونها العسـلية. وآخرهما وصف لمدى السعادة التي يلقاها الشخص - وهو ياسين هنا - إذا ما تم الوصال بفتاة تتحلى بمثل هـذه الصـفات – والمقصود هنا بهية – وبهـذا يتضح لنا أن الوظيفة الدرامية لهذه الأغنية الشعبية هي (تلخيص الموقف).

2- (يا بنات يا بنات مالكم مالكم
عاوجين الشعر على ودانكم
دا ما فيش جواز طولوا بالكم
يا بنات يا بنات كولوا بعضيكم
دا ما فيش جواز السنه ليكم
لما امأمور يأمر ليكم). [25]

يسوق المؤلف هذه الأغنية الشـعبية على لسـان (الـراوي) أيضًـا، بعد أن يعرض لنا رغبة ياسين في الزواج من بهية، ورغبة بهية في الزواج من ياسـين . ولكن أمام هاتين الرغبتين يضع لنا المؤلف عبر الراوي – العقبة الـتي تقف في طريق تحقيقهما وهي تتمثل في الفقر الـذي فرضه النظـام الإقطـاعي . وبهـذا يؤكد المؤلف على مـدى لهفة بهية على الإسـراع بزواجها من ياسـين في الوقت الـذي يتأجل هـذا الـزواج عامًا كـاملاً. وعلى أسـاس هـذا يتضح أن وظيفة الأغنية هنا هي : (تعضيد الموقف وتأكيده).

3- (شوف وسطهم ينت حلوه كعبها رياحي

ورمش عينها تلات تشبار فلاحي [26].

تـرد هـذه الأغنية على ألسـنة صـبايا بهـوت في الـوقت الـذي يصف فيه الراوي بهية. إن طبيعة الروائي قد فرضت هذا الأسـلوب –أسـلوب الوصف – حيث إنه يعتمد على الوصف في توصـيل الصـورة الواقعية لشخصـياته. ومن خلال هذه الغنية يتضح أن المؤلف ما زال يستعرض صفات بهية من جمال.

وبهـــــذا يتضح أن وظيفة الأغنية الشـــــعبية هنا هي: (طـــــرح ملامح الشخصية).

4- (قولـــوا لبوها إن كـــان جعـــان يتعشى

وإن كـان شـبعان يفـرح ويقـوم يتمشى

عرضه انستر واللي يحبه اتهني

واللي يعاديه تنـــــــــدب ف عينه مقشه

قولوا لأبوها أن كان جعان يتعشى [27].

يسـوق المؤلف هـذه الأغنية الشـعبية بعد أن يعـرض لحلم بهيـة، وبعض التفسيرات التي لاقتها عن هذا الحلم .. لقد أكدت الغجرية لبهية أن (المنـديل الأحمـر) يعـني (منـديل الدخلـة) ثم يسـتثير المؤلف – عـبر هـذه الأغنية الـتي ترددها النسوة – جمهور المسـتمعين كي تعـاطفوا مع رغبـتي كل من ياسـين وبهية في الزواج. إن الأغنية تستعرض مدى راحة البال الـتي يتلقاها الأب بعد زواج ابنته. وبهذا يتضح أن الوظيفة الفنية للأغنية هنا هي : (اسـتثارة وجـدان المتفرج لخلق نـوع من التعـاطف مع رغبة الشخصـية الأساسـية) الـتي تتمثل في كل من ياسين وبهية وأمر زواجهما.

ثانيًا: الموال:

اسـتلهم المؤلف بعض نمـاذج الأغنية الشـعبية المعروفة باسم (المـوال) الذي يحتوي على موضوعات ذات صبغة حزينـة، وهو ما يعـرف باسم المـوال الأحمر. ويمكن أن نعرض لها عل الوجه التالي:

1- (فيه نـاس بتشـرب عسل ونـاس بتشرب خل

وناس تنام ع السرير وناس تنام ع

التل

وناس بتـابس حرير ونـاس بتـابس فل

ونـــاس يتحكم على الحر الأصـــيل ينذل[28].

يتضح من هذا الموال أنه من نـوع (المـوال البغـدادي) الـذي يتكـون من أربعة أبيات تكون قد أدت المعـني على الوجه الأكمـل، وقد ورد هـذا المـوال على لسـان الـراوي؛ تعليقًا على ما أبـداه (ياسـين) من ظلم المجتمع الـذي يعيش فيـه، إذ إنهم يعـانون من الفقر في الـوقت الـذي تمتلئ خـزائن الباشا بالخيرات الوفيرة، ويعانون من الظلام في الآن الذي تضيء الكهربـاء حظـائر البهائم. إن ياسين يتعـرض هنا للطبقية الاجتماعية الـتي فرضـها نظـام الباشا على أهالي قرية بهوت إجراء الأرض. ومن الملاحظ أن الموال يتطـرق لنفس الحالة النفسية التي تعرض لها ياسين من ناحية – وهي الإحساس بـالمرارة – كما يتطرق الموال لنفس موضوع الظلم . ويعني المؤلف بهذا المـوال التأكيد على فكرة الظلم وشيوع حالة نفسية محددة لدى جمهـور المسـتمعين، وهي الإحساس بمـرارة العيش. وبهـذا ستضح أن وظيفة المـوال هنا هي: (التأكيد على الفكرة المطروحة من خلال الموقف) و (خلق جو نفسي عام).

2- (قاضي القضـاه اشـكى البرسم لحاموله

واللي معـــاه مـــال كل النـــاس يحاموله

واللي بلا مـــال أهي مـــالت عليه الأحكام

أجيب منين ناس للغلبان يحاموله[29].

يتعرض هذا الموال أيضًا لموضوع الطبقية الاجتماعية ومدى الظلم الـذي يتعرض له الإنسان. ويرد هذا الموال (البغدادي) على لسـان (الـراوي) بعد أن نـرى كيف أن والد ياسـين قد ضـاق من الباشا لسـلبه أرضـه. وقد عـزم على الانتقام منه لكن نفوذ الباشا كان أقوى وكانت له الغلبـة. لقد اسـتطاع الباشا أن يسلب والد ياسين ماله بـالقوة ثم ما لبث أن سـلبه حريته حين ألقـاه في السـجن ويزيد الأمر عن هـذا الحد بـأن يسـلبه حياته بمـوت والد ياسـين في السجن. لقد أدرك والد بهية أن أخاه – والد ياسين – قد افتقد إلى حماية أهل القرية كما أفتقر إلى وجود نظام عـادل ينصـفه. وهـذا ما يطرحه المؤلف من خلال هذا الموال – إذ إن صاحب السلطة – الاقتصـادية هنا – هو الـذي يكـون له الغلبة في نهاية المطـــاف وإن جميع من حوله يقفـــون بجانبه في الـــوقت الذي لا يجد فيه الفقير من يحكم لصالحه في قضية تعنى بالظلم الواقع عليه، ولا يجد من يقف بجواره في أزمته لأنه معدم لا يملك مالاً.

ومن خلال هذا يتضح أن المـوال قد قـام بوظيفـتين: أولهما (التأكيد على الفكرة المطروحة من خلال الموقف) وهي فكـرة الظلم، وأخرهما (خلق جو نفسي عــام) يعــني بضــيق والد بهية من هــذا النظــام ومرارته من الواقع الاجتماعي الذي سلب أخاه – والد ياسين – أرضه وحريته وحياته.

هـذا وقد اسـتلهم المؤلف بيـتين من المـوال القصصي المعـروف باسم (ياسين وبهية) – انظر : نماذج المواويل القصصية في الباب الأول – وهـذين البيتين هما:

3- (يا بهية وخبريـــــني ع اللي قتل ياسين

قتلـــوه (...) من فـــوق ضـــهر الهجين) [30].

وهذا الاسـتفهام من شـأنه أن يـوحي للبعض بـأن ثمة علاقة بين (رواية ياسين وبهية) وبين (مـوال ياسـين وبهية القصصي) وهـذا ما سـوف نقـوم بدراسته في هذا الموضع من الدراسة. وهـذا يـدعونا أن نلخص حـدث الرواية بقصد البحث عن نقـــاط الاتفـــاق والاختلاف بينهما وبين موضـــوع المـــوال القصصي الشعبي.

إن ياسين قد أحب بهية ابنة عمه وقد حال بينه وبين الزواج منها النظــام القاهر الذي فرضه الباشا. لقد استولى الباشا على أرض أبيه مما دعا ياســين إلى العمل كأجير في هـذه الأرض. وقد زاد من ظلم الباشا أنه كـان يسـتولي على ما أنتجه ياسـين من محصـول في نهاية كل موسـم، وقد أرسل رسـولاً يطلب بهية لسريره ونتيجة لهذا يقف ياسـين – معه أهل بهـوت – ضد أعـوان الباشا الــذين جــاءوا للاســتيلاء على محصــول الموسم وتنتهي المعركة بين الطرفين بمقتل ياسين نتيجة لإصابته بإحدى رصاصات الهجانة. هذا عن موجز حدث الرواية. أما عن موضوع الموال – انظر نماذج الأغـاني في البـاب الأول – الذي لم يصل إلى أيدي الدارسين كاملاً، فإن ما ورد إلينا عن هذا الموضوع يتمثل في أن السـوادنية ق قتلـوا ياسـين – خطيب وابن عمها – الــذي كـان يعمل خيالاً لدى القوات الإنجليزية في السودان.

وقد ذهبت بهية إلى المحكمة – في قضــية غــير معلومة – وكــان نتيجة الحكم أن بــرئ اثــنين وحكم على ثلاثة (!) بالســجن المؤبــدة ثم قضى على اثنين (!) بالسـجن في زنزانة القلعة وحكم على ثلاثة (!) بالسـجن في إحـدى الزنزانات. ويرى الباحث أن الجزء الثاني من الموال لا يعني بموضوع ياســين وإنما يعني بموضوع رجل آخر (!) كانت له علاقة – بعد ياسين – ببهية – وهـذا ما سوف يتضح في مسرحية آه يا ليل يا قمر - .

وبهذا يتضح أن الموقف قد استلهم فقط اسمي (ياسين) و (بهية) وعـني بقضية قتل ياسين، إلا أنه لا يورد مقتله على يدي (السـودانية) كما حـدث في الموال، وإنما كان مقتله في صـياغته للرواية على أيـدي قـوات الهجانة الـتي أرسلها الباشا. كما غير المؤلف من مهنة ياسين، فبدلاً من كونه (خيـالاً) لـدى

القوات الإنجليزية – كما يحـدثنا بهـذا المـوال – نجد ياسـين فلاحًا أجـيرًا لـدى الباشا.

وعلى أساس هـذا يتجلى لنا أن اسـتلهام المؤلف لبعض الإشـارات الـتي وردت في الموال إنما القصد منها (خلق جو نفسي عام لـدى المتفـرج) إذ إن الموال يتعرض أيضًا لفكرة الظلم، ومدى مرارة بهية من فقدها لياسين.

وبهـذا يتضح لنا أن المؤلف اسـتلهم بعض صـور الشـكل الأدبي الشـعبي المعروف باسم الأغنية الشعبية في نوعين أساسيين هما:

1- أغنية المناسبات الاجتماعية (أغاني الزواج):

وتمثلت الوظيفة الفنية لهذا النوع في تلخيص الموقف وتأكيده) و(طــرح ملامح الشخصية) و(استثارة وجدان المتفرج).

2-المـوال: اسـتخدام المؤلف – في المـوال غـير القصصي – ذلك النـوع الذي يعرف باسم (الموال البغدادي) الذي يتكون من أربعة أبيـات ويكـون من خلالهم مكتمـل. وقد قـام هـذا النـوع بعـدة وظـائف فنية هي: (التأكيد على الفكرة المطروحة خلال الموقف) و(خلق جو نفسي عام).

أما المــوال القصصي فــإن المؤلف لم يســتلهم من الأصل الشــعبي لموضوعه سوى اسمي كل من ياسـين وبهية بجـانب قضـية قتل ياسـين، وقد غير من قاتليه ليؤكد على فكرة القهر التي تتعرض لها الرواية كفكرة أساسية لها.

وبهـذا يتضح أن وظيفة هـذه الشـذرات المسـتلهمة من الأصل الشـعبي هي: (خلق جو نفسي عام).

الحواشي

1- نجيب سرور. ياسين وبهية. (القاهرة: مكتبة مدبولي). ص114.
2- المرجع السابق. ص117.
3- نجيب سرور. حوار في المسـرح. (القـاهرة: مكتبة الأنجلو المصـرية، 1969) ص62.
4- نجيب سرور. ياسين وبهية. مرجع سابق. ص121.
5- المرجع السابق. ص124.
6- المرجع السابق. ص127.
7- المصدر السابق. ص25.
8- المصدر السابق. ص29.
9- المصدر نفسه. ص60.
10- المصدر السابق. ص65.
11- المصدر السابق. ص48.
12- المصدر نفسه. ص49.
13- المصدر السابق. ص14.
14- انظر : د. أحمد مرســـي. الأغنية الشـــعبية. **المكتبة الثقافيـــة.** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970) ص77.
15- نجيب سرور. ياسين وبهية. مصدر سابق. ص44.
16- المصدر السابق. ص49.
17- المصدر السابق. ص58.
18- المصدر السابق. ص61.
19- المصدر السابق. ص62.
20- المصدر نفسه. ص65.
21- المصدر نفسه. ص72.
22- المصدر السابق. ص90.
23- المصدر السابق. ص91.
24- نفس المصدر. ص14.
25- المصدر السابق. ص17.
26- المصدر السابق. ص35.

27- المصدر نفسه. ص78.
28- المصدر السابق. ص18.
29- المصدر نفسه. ص90 وص91.
30- نفس المصدر. ص111.

الفصل الخامس
التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في:
مسرحية: آه يا ليل يا قمر

تحليل المسرحية:

تعتمد مسرحية (آه يا ليل يا قمـر) في صـياغتها الفنية على مجموعة من الأحـداث المتنـاثرة، الـتي ترتبط بشخصـية بهيـة، وينظم وضـعها المؤلف عن طريق الكورس بإثارة أسئلة للشخصيات، ومن ثم تتم الإجابة بشــكل درامي، عن طريق مواقف درامية متعددة ولهذا فإن المسـرحية تخلو من حـدث واحد متطـور – كالمسـرحية التقليدية الـتي تشـتمل على مراحل العـرض والتعقيد والحل – وهكـذا فـإن تحليل المسـرحية يبتعد عن النمـوذج التحليلي – الـذي اتبعناه في رواية ياسـين وبهية – معتمـدين على تحليل المسـرحية بما يتوافق مع إمكانيتها الفنية.

1- موضوع المسرحية:

تبدأ (آه يا ليل يا قمر) بافتتاحية على لسان الراوي، الذي يعرض لنا كيف أن بهية ما زالت تنتظر عودة ياسين – رغم موته – مؤكـدًا أنها مؤمنة بإمكانية عودته في هيئة جديــــدة – فكــــرة التناسخ – ومع بداية الفصل الأول نــــرى الكورس يعبن أننا الآن بعد موت ياسين بعدة سنوات ن ويتساءل ع حـال بهية ن ثم يقيم معها حـــوارًا ليعلم منها أنها قد أهملت في حبها لياســين، فلم تعد تجلس في المكان الذي كان يجمعهما تحت ظل النخلتين – بشكل منتظم كما كانت من قبل، كما أنها أهملت في زيارة قبر ياسين بعد أن كـانت تـزوره في أيام الميس من كل أسبوع، وسرعان ما يعرف السبب: لقد أحب بهية شخصًا يــدعي (أمين)، وهو صــديق حميم لياســين، ويوجه الكــورس أســئلة لأمين، فنعرف أنه قد أحبهـا، وتقـدم لخطبتها من أبيهـا، لكن الوالد قد رفض بـدعوى أنه قد أخذ عهدًا مع أخيه يعـني بزواجها من ياسـين. وتتـدخل أم بهية لمحاولة إقنــاع الأب بالموافقة على (أمين)، لكنها تفشــل. وفي مشــهد شــبه محاكمة للأب يوافق عل طلب (أمين) بعد أن تــدخل الكــورس الــذي يمثل أهــالي بهوت. بإقناعه بالعدول عن رأيه وقبول أمين زوجًا لابنته، وذلك بمنطق الريف البسيط المقنع:

الكــورس: - " بنتك حــره .. بس الحــرة بتقلب مهــره .. لما تشــوف الجدعان بره" .. [1].

- " مين هايقولك . دقنك زي الفرشة يا جدي" .. [2].

- " سمي حفيدك باسم ياسين" .. [3].

وبهذا يوافق الأب على تزويج ابنته بهية من أمين. وقد اعتزم أمين وبهية على السفر إلى بورسعيد. وتبدأ أحداث الفصل الثاني وقد انتقلنا جغرافيا إلى

بورسـعيد وزمنيًا بعـدة عـدة سـنوات .. من نهاية الفصل الأول .. وعن طريق محـــاورة الكـــورس مع بهية نعلم أن أمين قد عمل بكـــامب الإنجلـــيز. ولكنه سرعان ما يتغـير حاله بعد إدراكه بـأن الإنجلـيز لا يختلفـون عن هجانة بهـوت التي سجنته ظلمًا أربعة سنوات وقتلت صديقه ياسين.. وأحس بـأن عمله في الكامب عار عليه كمصـري أصـيل. فيتوقف عن العمل في الكـامب، ثم ذهب لاحتساء الخمر كي يهـرب من إحساسه بالـذنب تجـاه أصـالته وتجـاه صـديقه ياسين. وبتزايد تأنيب ضمير أمين يقـرر الانضـمام إلي فـرق الفـدائيين، ولكنه سرعان ما يموت في مظاهرة طلاب الحقوق . ويبـدأ المؤلف في اسـتعراض حياة بهية بعد مقتل حبيبها وزوجها أمين، عارضًا صورًا أخرى من قهر السلطة لبهية وأمثالها، ففي الفصل الثالث نجد مجموعة من النسوة قد اجتشدن أمام أحد المصـانع – الـذي يحـوي جثث أصـحاب المظـاهرة المظـاهرة الطلابية . وبينهن بهية وأمها تنتظران استلام جثة أمين لتكريمها.

ومع قهر السلطة المتزايد يطلب أحد العسـاكر منم الجميع أن يلـتزمن الصمت، فتروح بهية في سنة نوم، وتحلم بياسين وأميت ورجل آخر لا تعرفه يهدونها القمر، وتفيق بهية على صوت أحد الحـراس حيث يعلن بـأن الحكومة قد تولت دفن جثث موتاهم.

2- الشخصيات:

(شخصـــية بهية): وهي بطلة المســرحية، حيث تـــدور جميع الأحـــداث لتوضح مسار حياتها بعد موت طيبها ياسين. وبهية فتاة شابة، في العقد الثاني من عمرهـا- تقريبًا – جميلـة، أمية لا تعـرف القـراءة والكتابـة، ولكت أحـداث القرية المضطربة قد أودعت بها مخونًا معرفيًا، لا يبـدو في أقوالها وسـلوكها، بقـدر ما يتـأتى في أحلامهـا، ولهـذا فهي تسـتنبط مـوت ياسـين قبل حدوثـه، وتدرك موت أمين قبل وقوعه وتشعر بموت أبيها قبل أن يذاع إليها نبـأه. إنها شخصية شفافة النفس، ترى واقعها رغم غشاوتهن وتكشف أسرار المستقبل رغم ضبابية الحاضر.

لقد كـانت تحب ياســين حبًا جمًــا، لـــذا حــزنت عليه – بعد موته – حزنًا شديدًا ولإيمانها بفكرة التناسخ تنتظر عودة ياسين في هيئة غـير هيئتـه. حـتى عاد مرة أخرى في هيئة أمين. إن بهية لم تعشق أمين لتدلل على عدم وفائها لياسين، لكنها أحبته لتشابهه مع ياسين في عدة أشياء:

1- تشابهه مع ياسين من حيث الحياة .. هيأة الرجل القوي البنيان.

2- من حيث السلوك الثوري الذي لا يخضع للظلم أو يأبه لجلد سوط.

3- أنهما كانا صديقين.

وعلى هـــذا فـــإن ياســين من وجهة نظر بهية هو أمين مع الاختلاف في اســميهما فقط وقد أدركت بهية ســبب حبها لأمين لتشــابهه مع ياســين بعد زواجهما..

إذ تقول:

" اللي قاعد كان ياسين بس لابس بدلة زرقا" ... [4].

ومن العوامل الـتي سـاعدت في إتمـام عملية نقل صـورة المحب من ياسين إلى أمين شـعور بهية بعبثية الانتظـار خاصة بعد أن يقـول لها الشـيخ – عند مقبرة ياسين:

"يعني قاعد – يقص ياسين – زي كل الصـالحين على الآرائك ينظـرون .. وتحتهم أنهار بتجري الخمور والحليب والعسل ... وتلاقيه دلوقتي أيه .. قاعده جنبه حورية ... سبحان من خلق" .. [5].

ويكون رد فعل بهية أن تقول:

" قاعد وجنبه حورية قال .. والعبيطة لسه بتعيط عليه" .. [6].

كل هذه الأسـباب قد جعلت بهية – ما نعـرف من الفصل الأول – تتـوانى في زيارة مقبرة ياسين، وتقطع ترددها على المكان الذي كـان يجمعهما تحت ظل النخلتين وقد كانت رغبة بهية – في الفصل الأول – هي الزواج من أمين، ثم أضحت رغبتها أن تحيى حياة كريمة لولا النظام الاجتمـاعي وقهر السـلطة الذي حرمها من الحياة الهانئة بمقتل أمين.

(شخصية أمين): هو شباب من أبناء قرية بهوت، جميل الهيئة، لا يتورع في الدفع بنفسه والتضحية بكل شـيء في سـبيل كرامته وشـرفه. لقد وقف أمام الباشا حين أراد – الثـاني – أن يجلب بهية لسـريره. ووقف أمـام الهجانة وتحمل وخـزات سـياطهم، وتحمل أربعة سـنوات في السـجن على ألا يتفـوه بكلمة لا ترضيه وتنال من كرامته، كتلك التي طلبوها منه (قـول أنا مـره) وقد صبر على تحمل هذه العذابات ببقائه في بهوت بسبب بهية إذ يقول:

" اللي قعدني هنا لدلوقتي هيه " ... [7].

لقد رفض أمين يومًا أن يهرب من واقعه، حين تقدم إليه بع   الشباب بالمخدرات. ولكنه مع تضخم المشـاكل وإحساسه الشـديد بالغربة داخليًا بينه وبين نفسه، وخارجيًا – بينه وبين بهوت – اضطر لمغادرة بهوت إلى بورسعيد، بعد أن تحقق حلمه في الـزواج من بهيـة، ولكن سـرعان ما يكشف خأ هربه من بهـوت، بعد أن يعي أن بورسـعيد تزخر بـأعظم أشـكال القهـر. ومع وعيه بتشابه الإنجلـيز – الـذين يعمل في خـدمتهم في بورسـعيد – وبالهجانة الـذين يعملون في خدمة الباشا في بهوت يترك العمل في كامب الإنجلـيز – ويـزداد ضـميره في تأنيبه لنه عمل في خـدمتهم حـتى يهتـدي لمنظمة فدائية فينضم إليها. ويموت في إحدى عملياتها – مظاهرة الحقوق ....

(شخصــية الأب): هو رجل قــروي متعصب للتقاليد الموروثــة، لقد أحب ابنته الوحيدة (بهية) حبًا يفوق التصور؛ ولهذا رفض تزويجها من غير ياسين لنه يرى كما يقول:

" أبقى بادفن حتى ينتي مرتين .. أبقى بادفن نفسي حتى مرتين" ... [8].

فهو يعلم مدى الحب الذي كانت تكنه بهية لياسين ولهذا فهو يخـاف من أمرين:

- أن يجرح شعور بهية.

- عدم الوفاء بالوعد الـذي عهد به لأخيه (والد ياسـين) في السـجن حين قال له:

" له بهية وهو ليها . وف حياتهك برضه ها تكون عرسـهم ... بكـره ترجع بالسلامة وتحضره .... " .. [9].

ولكن بعد أن يقوم أهل القرية – المتمثلون في الكورس بإقناعه لا يتردد في الموافقة على تـزويج ابنته من أمين، حيث يؤكـدون أن ياسـين قد مـات وعلى هذا فالكلمة التي وعد بها أخـاه لا يمكن تنفيـذها بجـانب رغبة بهية في الزواج من أمين.

(شخصية الأم): امرأة قروية لم يعط منها المؤلف غير الوجه الذي يعني بحبها لابنتها، وأمانيها فيها. إنها تبغي أن تراها عـروس البلـدة، ولهـذا لا تتـورع في محاولة إقنـاع الأب بزواجها من أمين، ولكنها لا تنجح في إقناعه لتعصـبه الشديد.

إن أم بهية تمثل الثكلى الممرورة في الفصل الثاني ورغمها لا تكشف ع علقم حياتها، بل كانت دومًا تعبر غ\عن تماسكها في كل المواقف – بعد موت زوجها – وتجلدها أما ابنتها – بعد مقتل أمين.

3- الصراع:

إن الرغبة الأولى التي تعني بها بطلا المسرحية (أمين وبهية) هي الـزواج والاسـتقرار في ظل حيـاة كريمـة. ولكن أني هـذا الـزواج والأب غـير موافق على أمين. لقد مثل الأب العقبة الأولى في تحقيق رغبة كل من أمين وبهية – ولكن بعد موافقة الأب تمثل عقبة ثانية – في الفصل الثـــــاني – هي عقبة داخلية (في نفس أمين) أمام رغبة أمين في العيش عيشة كريمة حيث يشعر بضآلته وصغر حجمه لعمله تحت إمرة الإنجليز، هـذا الشـعور الـذي من شـأنه أن جعله ينضم لصـفوف الفـدائيين ويقتل في إحـدى عمليـاتهم. وفي الفصل الثـــالث تتشـــكل رغبة جديـــدة لبهية هي الحصـــول على جثة أمين لتكريمها بالدفن، وتتمثل العقبة في رفض السلطة مطلب بهية.

وتنتهي المسرحية بدفن جثة أمين عن طريق الحكومة.

وعلى هذا تتمثل الرغبة الدرامية للبطلين في هذه المسرحية في:

1- الفصل الأول: زواج أمين وبهية.

2- الفصل الثاني: العيش حياة كريمة.

3- الفصل الثالث: الحصول على جثة أمين لتكريمها بالدفن.

على حين تتمثل العقبات في:

1- الفصل الأول: رفض والد بهية.

2- الفصل الثاني: إحساس أمين بالدونية لعمله في كامب الإنجليز.

3- الفصل الثالث: الحكومة تـدفن جثث صـرعي المظـاهرة ولا تسـلمها لأهلهم.

إذن ليست هنـاك رغبة أساسـية يعـني بها بطلا المسـرحية، وإنما هنـاك سلسلة من الرغبات المتباينة تقابلها سلسلة من العقبات المتباينة أيضًا. وهذا هو سبب فقر المسرحية إلى (وحدة العقبات).

ولا يتقابل طرفا الصـراع في المسـرحية – أمـام المتفـرج – سـوى في الفصـــلين الأول والثـــالث، ففي الفصل الأول نجد طـــرف الرغبة متمثلاً في شخصية أمين وشخصية بهية وجمـوع الكـورس - الـذي يمثلـون أهل بهـوت – ونجد طرف العقبة الأب- وكذلك الحال في الفصل الثـالث، حيث نجد طـرف الرغبة متمثلا في بهية وأمها والكورس – الذين يمثلون جموع أهل بورسعيد – ونجد العقبة متمثلة في مجموعة العســاكر . أما الفصل الثــاني فإنه يحتــوي على صراع داخلي طرافاه رغبة أمين في العمل وبالتالي الحصول على حيـاة كريمة في مقابل العقبة إحساسه بالـــذنب لعمله في كـــامب المســـتعمر الإنجلــيزي، ولكي يتخلص أمين من هــذا الإحســاس، كـان عليه أن يقف ضد الإنجليز أنفسهم بانضمامه إلى صفوف الفدائيين.

4- اللغة:

استخدم المؤلف في صياغته المسرحية مستويين في اللغة:

الأول: لغة عربية فصيحة: وهي ترد على لسان الراوي في الافتتاحية.

الثــاني: لغة ذات صـيغة دارجة ن تتكــون مفرداتها من الألفــاظ العامية المصرية. وهي تشغل الجزء الأعظم من المسرحية.

وقد كانت صياغة المسرحية في قالب شعري يعتمد على نظام التفعيلة، التي تضمن إيقاعًا موسيقيًا.

5- الزمان:

يشير المؤلف صراحة في صـدر المسـرحية، أن الـزمن التـاريخي لها هو عام 1950 أما عن الزمن الدرامي للمسـرحية فإنه يتكـون من عـدة سـنوات غير محـددة، فهنـاك مسـاحية زمنية بين الفصـلين الأول والثـاني قـدرها عـدة سنوات، وبين الفصل الثاني والثالث فترة زمنية تقدر بعدة أيام. وقد استدعى تكنيك المسرحية إلى استدعاء لحظات زمنية ماضية، وهذا يبدو لنا واضحًا في الفصــلين الأول حين يتم اســتدعاء موقف يجمع بين (أبو بهيـــة) وأخيه (والد ياسين)، كما يستخدم في الفصل الثالث حين يتم استدعاء أمين بعد موته.

6- المكان:

تشــتمل المســرحية على مســاحتين جغرافيــتين، هما : قرية بهــوت وبورسعيد، فيقوم الفصل الأول في قرية بهوت، ويقع الفصل الثاني في منزل بورسعيد، وتدور أحداث الفصل الثـالث أمـام أحد المصـانع الـتي تحتـوي على جثث صرعى المظاهرة في بورسعيد أيضًا.

7- الإيقاع:

استخدم المؤلف عدة عناصر لصنع إيقاع المسرحية منها:

(أ) النقلات الحدثية: وذلك بتطور مفردات الأحداث منذ بداية المســرحية حتى نهايتها.

(ب) النقلات المكانية: وهي تشتمل على نوعين من النقلات المكانية:

1- نقلات مكانية عــبر التجســيد: وهي النقلات الــتي أشــرنا إليها عمد حديثنا عن عنصر المكان.

2- نقلات مكانية عبر استحضار واقعة ما: وهي النقلات الـتي اعتمد فيها المؤلف على استحضـــار موقف درامي ماضـــوي بغـــرض توضـــيح الموقف الحاضر. وقد انتشر هذا التكنيك طوال المسرحية.

وتقوم النقلات المكانية بوظيفتها الدرامية التقليديـة، بجـانب خلق تلـوين إيقاعي للمنظر المرئي.

(جـــ) النقلات الزمنيـــة: حيث اعتمد المؤلف على مفـــردات حديثة من الماضي والحاضر معًان وتبادلهما طوال المسرحية، وهي من شأنها أن توضح الفعل المعروض آليًا من ناحية وكسر حدة ملل التسلسل التـاريخي للأحـداث من ناحية أخرى.

(د) التفعيلة الشعرية: استخدام التفعيلة في الصياغة المسـرحية كـان له أكبر الأثر فيخلق إيقاع منتظم وثابت طوال المسرحية وحـتى يضـمن المؤلف كسر حـدة انتظـام التفعيلـة، خـرج عن إطارها بـأن اسـتخدم عناصر أسـلوبية أخرى مثل المثل والأغنية.

هذا وتتكون المسرحية من حيث البنـاء الخـارجي من افتتاحية تعـرض لنا حـال بهية بعد مـوت ياسـين وهي من شـأنها أن تـذكر المتفـرج – بأننا ما زلنا بصـدد المـوال القصصي المعـروف باسم (ياســين وبهيــة) – وثلاثة فصــول. ويعتمد المؤلف في دخول وخروج الشخصيات عبر تكنيك استدعاء الشخصــية من خلال الكــورس أو الموقف نفســه، فــالكورس يســتدعي والد بهية – في الفصل الأول – لمعرفة الأســباب الــتي جعلته يــرفض أمين وجًا لبهيــة، بينما يستدعي الموقف الدرامي أمين بعد موته – في الفصل الثـالث – أما الشـكل الداخلي فإنه يحتـوي على العناصر الـتي ذكرناها – من موضـوع وشخصـيات وزمان ومكان.. إلخ – وهو يعتمد في تكنيكة على أربعة أساليب تكنيكية:

الأول: من خلال وصف الــراوي والكــورس، ووظيفته الدرامية محــددة، وهي إعلام المتفرج بمفردة حدثية. وهذا ما يبـدو لنا في بداية الفصـلين الأول والثاني.

والثاني: يعني بتكنيك الاسترجاع، حيث يتجمد لنا موقف ماضوي لتوضـيح بعض الأشياء للمتفرج.

والثالث: عـرض فعل آني (لحظي) : وهي مجموعة المواقف الـتي تتفق زمنيًا مع زمن تجسيد الأحداث الآنية.

والرابع: هو أسلوب التعليق، وهو أمر يختص به الكــورس بعد – معظم – المواقف التي تسجد دراميًا.

وعلى أساس هذه الأساليب التكنيكية تحددت وظيفة الكـورس في أربعة نقاط هي:

1- وصف الأحداث.

2- استدعاء موقف من خلال استدعاء إحدى الشخصيات.

3- يشارك في الأحداث المعروضة كمجموعة شخصـيات – الفلاحين في الفصل الأول، ونساء بورسعيد في الفصل الثالث.

4- التعليق على الأحداث.

وتطـرح المسـرحية فكـرة أساسـية هي (القهـر) الـتي تتمثل في الباشا والهجانة في الفصل الأول، والإنجلـيز في الفصل الثـاني، والسـلطة الحاكمة المتمثلة في العســاكر في الفصل الثــالث، ولا يبقى لنا الآن ســوى أن نبحث عن الوظيفة الدرامية لأشكال الأدب الشعبي في المسرحية من أغنية ومثل.

(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في مسرحية:
(آه يا ليل يا قمر)

1- (يا ما لسه في الجراب) ... [10]

يعني هذا المثل أنه ما زالت هناك أشياء خافية .. ويقوله (الكورس) لكل من (أمين) و(بهية). والكورس يعني بذلك بـذلك أن ثمة أخبـارًا ما زال يخفيها أمين وهم في حاجة إلى مغرفتهـا. وهي حيلة تكنيكية من المؤلف لإبقــاء كل من أمين وبهية حتى يتسنى للكورس هنا يتطرق لكافة الأسئلة التي تـدور في ذهن المتفرج فيثيرها ويتم الإجابة عليها عبر مواقف دراميـة. وبـذلك يتضح أن وظيفة المثل هنا هي:

(محاولة الكورس إقناع شخوص المسرحية بتلاوة بقية حكايتهم) ..

2- (السكوت عند البنات هو الرضا) ... [11].

يعــني هــذا المثل أن ســكوت الفتــاة عن الــرد في أمر خطبتها يعــني موافقتها وبالتالي رغبتها في الزواج. ويـرد هـذا المثل على لسـان (أن بهية) حيث ترد به على سؤال الكورس الخاص بموافقة بهية على الزواج من أمين. إن المثل هنا يعـــــبر صـــــراحة – من خلال الأم – عن رغبة بهية الدرامية في الـزواج من أمين. وبهـذا تكـون وظيفة المثل هنا هي: (الإفصـاح عن رغبـات الشخصيات).

3- (ربنا من عادته يمهل بس مش من عادته يهمل) .. [12]

يجري هذا المثل – في أغلب الأحيان – على ألسنة العامة ليعـني بفكـرة العـدل يـورد في مسـرحية "آه يا ليل يا قمر " على لسـان (الكـورس) الـذي يحاول إقنـاع الوالد بالعدالة الإلهية وكيف أن الظلم الـذي يلقـاه – هو وأمثاله من أبناء قرية بهوت – مصيره إلى الزوال. وهنا يـبين المؤلف أن والد بهية قد أخذ درسًا قاسيًا من حادثة مقتل ياسين – في رواية ياسـين وبهية – حـتى أنه هنا قد أنهى نغمة الصبر تلك التي كثيرًا ما تغنى بها على أسماع ياسين – قبل مقتله – وعلى أساس ما تقـدم يتضح أن وظيفة المثل هنا هب: (التعبـير عن أفكار الشخصيات) . التي تعني بمدى إحساسهم بـالظلم والقهر الواقع عليهم من قبل الباشا.

4- (اللي يتجوز من أمي بعد أبويا يبقى عمي) ... [13]

يعني هذا المثل- في واقعه الشعبي – اسـتحالة أن يحل زوج الأم مكـان الأب في مكانته لدى أولاد الزوجة. ويرد المثل على لسان (أحد الفلاحين) في حفلة سمر يحضـرها (أمين). في موقف من نـوع الـترويح الهـزلي، حيث يبـدأ الصحبة لفي التسلية والضـحك بعد أن أضـناهم الحـديث عن واقعهم المـؤلم. وهكـذا فـإن وظيفة المثل هنا هي : (إثـارة الضـحك كإحـدى وسـائل الـترويح الهزلي) التي استخدمها المؤلف في المسرحية.

5- (ايه رماك ع المر قال .. اللي شفته أمر منه) .. [14]

يرمي هذا المثل إلى أن اختيـار الإنسـان لمسـلك من المسـالك الصـعبة إنما وراءه مسالك أصعب منه وأشد وطأة دعاه للهرب منه. ويـرد هـذا المثل على لســان (أمين) حيث يوضح للكــورس، أنه يريد الــذهاب إلى بورســعيد للعمل في كـامب الإنجلـيز ويؤكد أن ظلم الباشا في قريته بهـوت لهو أقـوى من أي ظلم آخــر، وبهــذا يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي (تعليل ســلوك الشخصـية) . ومن الجـدير بالـذكر أن طبيعة تـركيب تفعيلة جملة المثل تتفق وتفعيلة حوار الشخصيات.

6-(اللي يخلف يببقى ما ماتش) .. [15]

إن الوالد يكسب ولـده صـفاته الجسـمانية وتقاليـده الفكريـة، ومن هـذا المفهوم ينطلق المثل حيث يؤكد أن موت الشخص – نفسه – لا يعني المـوت طالما ورث صفاته وتقاليده لخلفه من بعده . وهو نفس المعنى الـذي يحـاول (الكـوس) – قائل المثـل- أن يقنع والد بهية بـأن يقبل أمينًا زوجًا لابنتــه. لقد رفض قبول أمين زوجًا لابنته لنه عهد إلى أخيه قبل وفاته أن يزوجها لياسـين. وبمقتل ياسـين يتقـدم أمين لطلب بهية أن تضـمن سـندًا بإنجابها ولـداً على شـاكلة أبيه وبهـذا يتضح وظيفة المثل هنا هي: (إقنـاع الشخصـية بفكـرة ما ....) وهذه الفكرة هنا هي فكرة الزواج.

7-(الي يبعد عن عنينا برضو يبعد عن قلوبنا) ... [16]

يعني هذا المثل قدرة الإنسان على نسيان أي شيء فقده كـان له مكانة في قلبه ن قبل. ويرد هذا المثل على لسـان (الكـورس) الـذي يـدرك نسـيان بهية لياسين وزواجها من أمين مؤكدًا لبهية أن بجـانب العوامل الـتي ذكرتها – انظر التحليل – التي سـاعدت على عملية نقل الصـورة من ياسـين إلى أمين هنـاك عامل آخر هو بعد ياسـين عن بهيـة، فلـولا بعـده ما اسـتطاعت بهية أن تتزوج من غيره لحبها الشديد له وهنا يضـيف الكـورس عـاملاً جديـدًا أٍهم في زواج بهية من أمين.

وعلى أســاس ما تقــدم يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تعليل ســلوك الشخصية).

8-(حقه سبحانك يا رب .. يا للي تخلق م الشبه أ{بعين) [17]

يعــني هـذا المثل إمكانية وجــود أكـثر من شخصــين على هيئة جســدية واحدة. ويقال هذا المثل على لسان (بهية) مؤكـدة أن الـذي جعلها تحب أمين وترضى به زوجًا هو دقة التشابه بينه وبين ياسين. وعلى هـذا الأسـاس تكـون وظيفة المثل هنا كالوظيفة الســابقة وهي: (تعليل ســلوك شخصــية)، إذ إن بهية هنا تعرض لنا سببًا آخر قد جعلها تقوم بعملية نقل صورة النمـوذج الأمثل للحبيب من ياسين إلى أمين.

9-(مالي أنا ومال البصل هو حر ف قشرته) ... [18]

يؤكد هذا المثل فكرة عـدم تـدخل شـخص في أمـور غـيره، ويـرد بنفس المعنى في المسرحية على لسان (أم بهيــة) حيث تؤكد أن سـهر أمين خـارج

البيت لا يهمها في شـيء، وعلى المسـتوى الآخر يؤكد المؤلف مـدى الرابطة الـــتي تربط أمين ببهية وعلى هـــذا الأســـاس يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا (توضيح علاقـات الشخصـيات) حيث يـبين المؤلف أن علاقة أمين ببهية ـــقوى من علاقتها بأمها.

10-(الجعان يحلم بايه .. مش بسوق العيش بيحلم) ... [19]

يعـني هـذا المثل – في واقعه الشـعبي – منطقًا محـددًا لتفسـير الأحلام. ولكن المؤلف هنا يجريه على لسان (العسـكري 3) ليعـني به معـنى آخر وهو مدى ظلم السلطة وسلطان قهرها على أهل بورسعيد. حيث يقوله العسكري آمرًا جميع النساء أن يلتزمن الصمت ولا يفكرن في شيء ولا يحملن يعــني – من وجهة نظره – التفكير في المطالب التي يحتاجونها . وعلى هـذا الأسـاس نجد أن لهـذا المثل وظيفة محـددة وهي طـرح فكـرة القهر الـتي تتعـرض لها المسرحية كافة.

وبهـــــذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تأكيد الفكــــرة الأساســــية لمسرحية).

ومن خلال هـذه الدراسة الـتي عـنيت بالمثل في مسـرحية (آه يا ليل يا قمر) يتضح أن المثل قد استخدم لوظائف درامية متعددة وهي:

1- كوسيلة لإقناع إحدى الشخصيات بفكرة ما.

2- الكشف عن رغبات الشخصيات.

3- التعبير عن أفكار الشخصيات.

4- كأحد مصادر الضحك في الجـزء الخـاص بـالترويج الهـزلي الـذي من شأنه أني خفف من حدة جدية الموقف.

5- تعليل سلوك الشخصيات.

6- توضيح علاقات الشخصيات.

7- التأكيد على الفكرة الأساسية للمسرحية.

(3) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية:

(آه يا ليل يا قمر)

استوحى المؤلف - نجيب سرور – عدة أنـواع من الأغنية الشـعبية، حيث استخدم أغاني المناسـبات الاجتماعية في موضـوعات للمهد وللعب الأطفـال وللعديد، كما استخدم موالين ذوي الصبغة الحزينة والمعـروف باسم (المـوال الأحمر) . وقد استلهم المؤلف معم أجـزاء المـوال القصصي المعـروف باسم (ياسين وبهية) . وفيما يلي دراسة تفصيلية لكل نوع على حدة.

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

(أ) أغاني المهد:

1- (خد البزه واسكت — خد البزه ونام
أمك السيده — وأبوك الإمام
جد سعد باشا — طالب الاستقلال) [20].

تعد هذه الأغنية – في واقعها الشعبي – وسيلة كي ينام الطفل، خاصة أنها تؤدي بصوت هادئ وفي إيقاع بطيء. وقد أوردها المؤلف على لسان (بهية) في الوقت الذي تهدهد فيه طفلها ياسين بعد أن استيقظ على صوت أبيه أمين.

وهي هنا – في هذا الموقف – يؤدي وظيفة درامية محددة وهي : (خلق الإحساس بواقعية المسرحية)، حيث إن المؤلف قد أورد موقفًا تفصيليًا للبيئة المصرية . ولا يضيف من الناحية الفكرية أي جديد.

2- يا رب سنام .. يا رب ينام .. وأنا أجيبله .. جوزين حمام

ياكل ويقول .. كمان وكمان .. أوعي تخاف .. مني يا حمام

بضحك بيه .. لما ينام .. يا رب ينام . يا رب ينام) [21]

تقال هذه الأغنية – في واقعها الشعبي – حين تعد الأم بإجابة طلب أو بإحضار هدية لطفلها، ومن الواضح أن هذه الوعود لن تحقق. وهي ترد على لسان (بهية) في موقف يحاول فيه الكورس إقناعها بالتفاؤل لما سيأتي به المستقبل ويعدها بزوال كربها في الغد القريب. وبعد هذا الوعد مباشرة تهدهد بهية طفلها بهذه الأغنية مؤكدة بذلك أن هذا الكرب لن يزول ولن يكون مستقبلها مبشرًا وبهذا تؤكد أن وعد الكورس مثله كمثل الوعد الذي تعداه لطفلها وهو وعد غرضه خداع الطفل فقط حتى ينام . وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية للأغنية هنا هي: (دحض فكرة ما) وهي فكرة التفاؤل التي يوليها الكرس – الذي يمثل أهالي بهوت المقيمين في بورسعيد – اهتمامه.

(ب) أغاني لعب الأطفال:

1- (يا نظره رخي رخي على قرعة بنت أختي) .. [22]

تقال هذه الأغنية – في أصلها الشعبي – عند هطول الأمطار، حيث يسعد الأطفال بها ويبتهلون لها. وقد أوردها المؤلف على لسان (أمين) في موقف تشرح فيه بهية للكورس – الذي يمثل أهل بهوت المقيمين في بورسعيد – كيف أن أمين قد دوام على احتساء الخمر وفي الوقت نفسه تسمع صوت أمين وهو يتغنى بهذه الأغنية. إن أمين هنا يشعر بمركب الذنب نتيجة لعمله في "كامب الإنجليز" – انظر تحليل المسرحية – وقد زاد هذا الشعور إلى الحد الذي وصل فيه أمين بسلوكه الذي يخلو من وعي الرجل بمسئولياته تجاه وطنه ، لقد أحس بضآلته، وصغر حجمهن وهروبه من المسئولية. ولهذا يدلي بأغنية لا يرددها سوى الأطفال في أوقات لعبهم. وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية هنا هي: 0الكشف عن الواقع النفسي للشخصية) حيث يمر أمين بأزمة نفسية حادة لشعوره بسلوكه الصبياني نتيجة لموافقته على العمل تحت إمرة الإنجليز في الكامب.

2- (أ]و قردان .. زرع فدان .. نصه ملوخيه . ونصه بذنجان

فحت فيالطين .. لقى سكين .. دبح ولده .. وصبح مسكين .. أوب قردان) [23]

يتعرض هذا النموذج لقصة مصاغة في قالب غنائي، تـروي كيف أنه كـان هناك طائر (أ]و قردان) يعمل في أرض لا يملكها وأثناء عمله وجد سكينًان ثم قتل بها ابنه وبــات حزينًا على هــذه الفعلــة. ومن الملاحظ أن هــذا الأغنية القصصية – إن صح التعبير – تحمل معنى العبثية – بـالمعنى اللغـوي للكلمة – حيث يسلك الفرد مسـلكًا عن وعي منه ثم لا يلبث أن ينـدم عليه بعـدها. وقد وردت هــذه الأغنية على لســان (أمين) بعد أن عرضت بهية نهاية أحد جيرانها الـذي يعمل مع أمين في الكـامب وتركـاه معًا ليلتحقا بخلية فدائية وقد مـات هـذا الجـار تاركًا أمه العجـوز وأرملة تعـول أطفـالاً رضـع. وهنا يثـير المؤلف إحسـاس أمين بعبثية مواجهة السـلطة الإنجليزيـة، فهو يقـول في وقت لاحق لهــذا الموقف إنه يجب عليه أن يظل حيًــا، إذ إن موته لن يفيد الــوطن في شيء، ولن يضر غير أسرتهن إذ إنه سيسلك ما سـكله (أبو قـردان) في هـذه الأغنية من أن يجعل ابنه وابنته يتضوران جوعًا بعد مماته في إحدى العمليـات الفدائية كما مــات جــاره – انظر التحليل – وبهـذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذه الأغنية مقتل جاره أن مصير ولديه كمصير أولاد الجار القتيل وهو يتضـور جوعًا.

(جـ) أغاني العديد:

1- (يا غنا تحرم على الطير الجريح ..

اللي ضاع في الريح وليفه) ... [24]

تعني هذه الأغنية الشعبية حث الـذات الحزينة على تحـريم كافة الأقـوال أو السلوكات التي تعبر عن السعادة . وقد أوردها المؤلف على لسـان (بهيـة) بعد أن طلب منها الكـورس – الـذي يمثل أهـالي بهـوت – أن تسـمعه صـوتها الشجي، لكن بهية تـرد على طلبه بهـذه الأغنيـة. إن بهية هنا تعـبر عن لوعتها لفقـدها حبيبها وخطيبها ابن عمها ياســين وتندبه في الآن نفســه. وعلى هــذا الأساس يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذه الأغنية هنا هي: (التعبـير عن الحالة النفسية للشخصية) ، وهي هنا الحزن.

2- (وان لبسوني الخلخال أبو ميه .. اللي ببوها تعيش قوية

وان لبسوني الجوخ ما اريده .. اريد ابويا وسكتي ف ايده

ياللي ببوكي متقعدش جنبي .. لتقولي أبويا.تقطعي قلبي) [25]

تعبر هذه الأغنية عن عديد فتاة لفقدها والدها، وتتمـنى لو عـاد هـذا الأب في مقابل أن تفقده أي شيء وفي البيت الأخير نجد ردًا على البيـتين الأولين يعني بطلب فتاة أخـرى من الأولى أن تكف عن العديد لشـدة تأثرها بـه. وقد ساق المؤلف هذه الأغنية على لسـان (بهيـة) في نهاية الموقف الـذي يتحـاور فيه كل من أمين والكورس – الذي يمثل أهل بهـوت المقيمين في بورسـعيد – وقت وصول تلغراف يعني بموت والد بهية، حيث نـرى الكـورس يطلب من أمين أن يخبر بهية بموت والـدها ولكنه يـتردد. وتعـبر بهية – في أغنيتها – عن لوعتها وحزنــاه من فقــدها لأبيها وقد تلتل الأغنية مباشــرة نقلة زمنية وبهــذا يتضح أن هذه الأغنية قد قامت بوظيفتين أساسيتين:

أولهما (التعبـير عن الجـانب النفسي للشخصـية) وهو الحـزن، وآخرهما (تعــبر الغنية عن نقلة زمنية وحدثيـــة) حيث نعــرف من خلالها أنها قد علمت بموت أبيها وهذا يدلل على مرور بعض الوقت على الحوار القائم بين كل من أمين والكورس كما يطور هذا من موضوع المسرحية.

3- (دارنا وسيعة وبابها كويس

يا ميت ندامه صبحت بلا ريس

يا دارنا لنظر عليكي شاشي

ياللي ضلامك بيخوف الماشي) ... [26]

تعبر هذه الأغنية عن مدى اللوعة التي أصابت المـرأة والأسى الـذي ألم بها من فقـدها لرجلهـا. وهي تـرد على لسـان (امـرأة) قد فقـدت رجلها في إحـدى العمليـات الفدائية (حادثة مظـاهرة طلاب الحقـوق) في الـوقت الـذي تجلس فيه النسـوة ومن بينهن بهية الـتي فقـدت أمين – أمـام أحد المصـانع الذي يضم أشلاء رجالهن – وهنا تبدو النغمة الحزينة سائدة في ذلك الموقف. وعلى أســاس هــذا تقــوم هــذه الأغنية بوظيفة درامية مؤادها (خلق مــزاج نفسي) وهو من شأنه أن يزيد من قوة تأثير الجمهور بالموقف المعروض.

4- (لما قالوا دي بنية .. قلت يا ليلة هنية

تكنس لي وتفرش لي .. وتملالي دارنا ميه) [27]

توجه هـــذه الأغنية إلى البنت الصـــغيرة – في واقعها الشـــعبي – حيث تكشف عن مشاعر الأم تجاه ابنتها وسـعادتها بهـا، وأمنياتها لهـان والأم فرحة بها؛ لأنها سوف تساعدها في شئون البيت. وترد هذه الغنية على لسـان طـأم بهيـــة" في موقف يعـــني بانتظارها اســـتلام جثة أمين – زوج ابنتها – ومن الملاحظ هنا أن أم بهية تأمل أن تسعدها بمساعدتها في الـدار وبالتـالي ظنت أنها سـوف تجلب لأمها السـعادة والهنـاء، ولكن كيف يتحقق هـذا وهي أمـام مصـير ابنتها التعس .. وهنا يبـدو لنا تكنيك التنـاقض بين ما تقوله الأغنية وبين السياق الحدثي الذي وضعت فيه، وهذا التناقض من شأنه أن يقوي قيمة تأثير الموقف في نفس الجمهور. وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية للأغنية هنا هي: (خلق مزاج نفسي معين لدى المتفرج) وهو مزاج نفسي حزين.

5- (لما قالوا دي ينيه
انهد ركن الدار عليه
وجابوا ليالبيض بقشره
وسدال السمنه ميه) ... [28]

تعـبر هـذه الأغنية – في واقعنا الشـعبي – عما تلاقيه الأم من خيبة الأمل التي أصابتها لنها قد أخلفت مولودة ولم تخلف مولودًا. وتـرد هـذه الغنية على لسـان (بهيـة) وهي تـرد على أمها – في أغنيتها السـابقة – مؤكـدة لها مـدى الحظ التعس التي لاقته بموت زوجها أمين وانعكـاس هـذا على خيبة أمل الأم في النصيب المقدر للها. والأغنية تؤدي نفس الوظيفة الدرامية التي أدت إليها الأغنية السـابقة وهي (خلق مـزاج نفسي معين لـدى المتفـرج) وهو مـزاج نفسي حزين أيضًا.

ثانيًا: الموال:

(أ) الموال غير القصصي:

1- (يا عيني مال الجميل واقف ومتحير
والله بدري عليك الحيره يا صغير) .. [29]

لم يسـتطع البـاحث الحصـول على نمـوذج مكتمل لهـذا المـوال، لـذا لا يمكن تصـنيفه تبعًا للطريقة الـتي تعـني بالشـكل – انظر : البـاب الأول في الجزء الخاص بـالموال، ولكنه يصـنف طبقًا للموضـوع. إن هـذا المـوال ينتمي إلى النوع المعـروف باسم (المـوال الأحمـر) لغلبة النزعة الحزينة الناتجة عن التساؤل الذي يطرحه الموال وهو السبب الذي دعا الفتاة إلى الحـيرة إذ إنها ما زالت أصغر من تحمل همًا يكدر صفوها.

ويرد هذا الجـزء من المـوال على لسـان (الكـورس) الـذي يتسـاءل عن السـبب الـذي دعا بهية إلى حيرتها بعد أن أدرك أنها تحب أمين وراغبة في الـزواج منـه، ولكن والـدها قد رفض. وهو يثـير هـذا التسـاؤل بغـرض إثـارة

التشويق في نفس المتفرج بعد أن علم أنها محبة لابن عمها ياسين – الذي قتل برصاصات الهجانة – فكيف تحب رجلاً آخر. إن الحيرة التي تقع تحت طائلتها بهية تعني بهذه المسألة هو ما تجيب عه الأحداث التالية لهذا الموقف. وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي (إثارة التشويق في نفس المتفرج).

2- (عملت للشب حجة كل يوم أسقيه

ولا لشب يشرب ولا المحبوب أعتر فيه)...[30]

يعني هذا الجزء من الموال كيف أن رجلا كان يذهب لفعل ما وقد وضع في نيته أن يذهب لأمر آخر غير الذي يذهب إليه أمام الناس. وقد ورد هذا الجزء من الموال على لسان (الكورس) بعد أن أجابت أم بهية لزوجها –والد بهية- كيف أن ابنتها قد رأت أمين مصادفة أكثر من مرة عند(وابور الطحين) وكيف أنه طلبها للزواج.

ويؤكد الموال هنا أن بهية لم تكن تذهب إلى طحين الحبوب بقدر ما كانت تذهب- لرؤية أمين عن قصد منها، الأمر الذي يدعونا إلى التأكد من أن بهية قد أحبت أمين وتعلقت برؤيته.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي يؤديها هذا الجزء من الموال هنا هي (طرح رغبات الشخصية التي لا تفصح عنها صراحة)، إذ أن الكورس هنا يردد الأغنية وكأنه يردد ما يرد في أعماق بهية.

(ب) الموال القصصي (ياسين وبهية):

أورد المؤلف في مسرحيته (آه يا ليل يا قمر) تسعة أبيات استمدها من الموال القصصي المعروف باسم (ياسين وبهية)، وقد وضحها في مواضع متفرقة من المسرحية. وتبدو هذه الأبيات على الوجه التالي:

1- (يا وابور اتناشر يا أبو عجل حديد

يا حبيبي يا أبو عجل حديد...)...[31]

ترد هذه الأغنية على لسان (الراوي) في الجزء الذي أسماه المؤلف (البرولوج) حيث يقدم من خلاله ملخصا سريعا لحال بهية بعد مقتل حبيبها ياسين. ويعرض الراوي هنا كيف أنها ما زالت تنتظر عودة ياسين –انظر تحليل المسرحية- لإيمانها بفكرة التناسخ. وهنا يقيم المؤلف حوارا –عبر الراوي-بين بهية والقطار الذي اعتاد أن يراها مع ياسين ، ولكن حين يجدها وحدها يثير أسئلته عن محبوبها الغائب وهنا يؤكد المؤلف-للجمهور –أنه ما زال بصدد موضوع بهية بعد مقتل ياسين، وهو تمهيد لعرض حياة بهية دراميا بعد مقتل محبوبها . وهكذا يتضح لنا أن الوظيفة الدرامية لهذا الجزء من الموال القصصي هي(التمهيد لأحداث المسرحية).

2- (يا بهية وخبريني ع اللي قتل ياسين...

قتلوه .... من فوق ضهر الهجين)....[32]

ونلاحظ من خلال هذين البيتين أن المؤلف قد حذف كلمة (السودانية) التي وردت في الموال الأصلي-انظر نموذج الموال في الباب الأول-، وهذا يعني أن المؤلف لم يطرح قاتل ياسين الحقيقي، رغم تحديده له في روايته ياسين وبهية . وقد ورد هذين البيتين على لسان كل من (القطار) و(بهية)-عبر الراوي –في صيغة سؤال وجواب ناقص التحديد. ويقصد المؤلف من ذلك هو أن قاتل ياسين وغيره إنما هي السلطة العليا التي يتضح بطشها من خلال أحداث المسرحية . وبذلك يثير المؤلف المتفرج ويشوقه لمعرفة القاتل الحقيقي لياسين . وهكذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الجزء من الموال هي(إثارة التشويق لدى المتفرج).

3-(وبهية في المحاكم ...شدت واحد وكيل

أحكم بالعدل يا قاضي.. قدامك مظاليم)...[33]

ويرد هذان البيتان على لسان (الكورس) في موقف يشرح فيه أمين ، كيف التقى ببهية للمرة الأولى، لقد التقى به في المحكمة ، حيث يحكم في قضية مقتل ياسين وبعض أهالي القرية على أيدي الباشا وأعوانه –انظر تحليل رواية ياسين وبهية -ويبين أمين كيف أنه كان أحد المتمردين ضد الباشا ولهذا تتم محاكمته وهو ووالد بهية . وبهذا يتضح أن الجزء الذي يبدأ بالمحكمة في الموال الأصلي –انظر نموذج الموال في الباب الأول-هو جزء لا يتعرض لموضوع ياسين وبهية ، وإنما يتعرض إلى موقف لرجل آخر له علاقة ببهية –وهذا ما قلناه عند تحليل الموال في رواية ياسين وبهية –وهنا يبين المؤلف أن هذا الرجل هو أمين الذي أحب بهية بعد مقتل ياسين. وعلى هذا الأساس يتضح أن وظيفة هذا الجزء من الموال الدرامية هي(الكشف عن ماضي الشخصيات) وهو أمر له أهميته من الناحية الفنية، إذ أن هذا الجزء من الموال يوضح –في موقعه من موضوع المسرحية –كيف ومتى أحب أمين بهية.

4-(وياسين غرقان في دمه   خايف منه الحكيم)..[34]

يرد هذا البيت على لسان (الكورس) في موقف يستعيد فيه كل من والد بهية والكورس حادثة مقتل ياسين، وكيف أن ياسين قد احتار الطبيب في أمر شفاءه . أن الوالد هنا يسترجع ما لحق بابن أخيه ياسين بعد أن طلب إليه الكورس –الذي يمثل أهالي بهوت - أن يقبل أمين بعلا لابنته ولكن الوالد يسترجع وعده لأخيه –انظر تحليل المسرحية-ثم يزيد في رفضه لطلب الكورس وأم بهية الخاص بتقدم أمين للزواج من بهية.

وبهـذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهـذا الـبيت هي(التعبـير عن حـال الشخصية النفسي) وهو حال والد بهية الذي يشعره بالمرارة لفقده ياسين.

5-(عوج الطربوش على يمه... وحكم بأربع سنين...

سنتين في السجن العالي.. واتنين في الزنازين)....[35]

أورد المؤلف هذين البيتين على لسان (الكورس)، بعد أن عرض أمين لمدى الظلم الذي لاقاه بعد حادثة مقتل ياسين –انظر تحليل رواية ياسين وبهية-لقد كان أمين أحد الفلاحين الذين دافعوا عن أرضهم في الوقت الذي جاء فيه الباشا للاستيلاء على المحاصيل الزراعية .

ونتيجة للاحتكاك بين الطرفين ، قتل الكثيرين ، وأقيمت المحكمة، وطلبت بهية من القاضي أن يحكم بالعدل، ولكن الذي حدث أن حكم القاضي بأربعة سنوات يقضيها أمين بين سجن القلعة والسجن الصغير. وهكذا يتضح أن الكورس يصف لنا ما حدث في المحكمة . أن اعوجاج (طربوش القاضي) من شأنه أن ينبئ باعوجاج الحكم وظلمه . ومن خلال هذا يتضح لنا أن الوظيفة الدرامية لهذا البيت من الموال هي (التأكيد على الفكرة المطروحة خلال الموقف الدرامي المعروض) وهي فكرة الظلم.

ويتضح من خلال المقارنة بين موضوع المسرحية-انظر تحليل المسرحية –وبين الموال القصصي الخاص بـ(ياسين وبهية) –انظر النموذج المقدم في الباب الأول-أن المؤلف لم يستلهم موضوع الموال القصصي بشكله الكامل، وإنما استخدم بعض أجزاءه ونثرها في مواضع مختلفة لتؤدي وظائف محددة، إذ أن حدث المسرحية لا يرتبط بموضوع الموال القصصي ، لا من قريب أو من بعيد.

ومن خلال هذه الدراسة ، يتضح أن الأغنية الشعبية قد لعبت دورا كإحدى الوسائل التكنيكية التي تقوم بوظائف درامية محددة وتبدو هذه الوظائف على الوجه التالي:

1-خلق الإحساس بواقعية ما يراه المتفرج.

2- دحض فكرة ما.

3- الكشف عن واقع الشخصية النفسي .

4- التعبير عن أفكار الشخصية .

5- استخدامها كوحدة فاصلة لنقلة زمانية وحدثية.

6- خلق مزاج نفسي خاص لدى المتفرج.

7- وسيلة تكنيكية الغرض منها إثارة التشويق لدى المتفرج.

8- الكشف عن رغبات الشخصيات.

9- التمهيد لأحداث درامية.

10- الكشف عن ماضي الشخصيات بغرض توضيح بعض مفردات الحدث الحاضر.

11- التأكيد على الفكرة المطروحة خلال الموقف.

12- كما يتضح أن المؤلف قد استعان بنوعين من أنواع الأغاني هي:

(أ) أغاني المناسبات الاجتماعية:

وقد استعان من هذا النوع بأغاني المهد-لعب الأطفال-العديد)

(ب) الموال:

وهو (الموال الأحمر) الذي يعني بموضوعات الحزن والألم كما استلهم المؤلف بعضا من أبيات الموال القصصي المعروف باسم ياسين وبهية.

الحواشي

1-نجيب سرور.آه يا ليل يا قمـر.(القـاهرة : مكتبة مـدبولي، 1980)ص 93.

2- المصدر السابق.ص95

3- المصدر السابق. ص97

4-المصدر السابق. ص112

5-المصدر السابق. ص108

6- المصدر السابق. ص110

7-المصدر السابق. ص91

8-المصدر السابق. ص71

9-المصدر السابق. ص71

10- المصدر السابق. ص60

11- المصدر السابق. ص78

12- المصدر السابق. ص81

13- المصدر السابق. ص87

14- المصدر السابق. ص92

15- المصدر السابق. ص96

16- المصدر السابق. ص111

17- المصدر السابق. ص112

18-المصدر السابق. ص156

19- المصدر السابق. ص215

20- المصدر السابق. ص142

21- المصدر السابق. ص181

22- المصدر السابق. ص118

23- المصدر السابق. ص141

24- المصدر السابق. ص66

25- المصدر السابق. ص147

26- المصدر السابق. ص176

27- المصدر السابق. ص187

28- المصدر السابق. ص187

29- المصدر السابق. ص81

30- المصدر السابق. ص79

31- المصدر السابق. ص44

32- المصدر السابق. ص45

33- المصدر السابق. ص61

34- المصدر السابق. ص77

35-المصدر السابق. ص90

الفصل السادس

التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في المسرحية :

(قولوا لعين الشمس)

تحليل المسرحية :

اعتمد المؤلف في صياغته لمسرحية (قولوا لعين الشمس)على أسلوبين أساسيين هما:

1-أسلوب الخط الحدثي المتطور:

وذلك بأن أوجد عدة خطوط حدثية ، لكل منها تسلسلها الذي يعني بتطور كل خط .

2-أسلوب التراكم:

وذلك بأن أكد على فكرته الأساسية –المضمون الفكري-بأكثر من خط درامي بشكل منفصل – من الناحية التكنيكية- وبشكل متوالي على طوال الفصول الثلاثة من المسرحية.

1-الموضوع:

تبدأ المسرحية بعد وصول (بهية) إلى السويس، حيث تروى للكورس كيف أنها هجرت بور سعيد بعد حرب عام 1956، وأقامت في السويس هي وأمها وابنها ياسين وابنتها أمينة . تطلب الأم من ابنتها أن تقبل فكرة الزواج ويحاول الكورس إقناع بهية لكنه يفشل في ذلك . وبعد إدراك الكورس إصرار بهية على رفض الزواج يخبرها بأن تبحث عن عمل مناسب كي تعول أسرتها . وتبدأ المناقشة بين أفراد الكورس والأم حول تشغيل بهية في أي عمل ، وحين يفشلون في إيجاد عمل مناسب لها يؤكدون على فكرة الزواج مرة ثانية في الوقت الذي يدخل فيه عطية ويطلب يد بهية للزواج.

وبعد أن يتم تعريف المتفرج-عن طريق أسئلة الكورس-بشخصية عطية ، يبدأ في قص حكايته مع السلطة ، حيث كان أحد أفراد عساكر أمنها. وكيف أنه ضاق ذرعا بالملك الذي خان الوطن في حادثة (حريق القاهرة) وقد كان في نية عطية قتله في وقت ترحيله من مصر بعد الثورة إلا أنه لم يستطع ذلك . ويكرر عطية طلب الزواج من بهية ، كي تصحبه إلى أسوان حيث يعمل كأحد البنائين للسد العالي، لكن بهية ترفض طلبه، بحجة أنها ستتفرغ لتربية ابنها ياسين وابنتها أمنية . ويسافر عطية إلى أسوان ، وتبقى بهية في السويس كي تعول أسرتها فتعمل بائعة متجولة .

وفي الفصل الثاني يطرح نفس الفكرة –الخيانة-على لسان ياسين-ابن بهية –وتاريخها منذ الفراعنة، ثم نعلم بعدها أمر تجنيد ياسين . ويعود عطية وقد فقد ذراعه ويروي لبهية والكورس الإنجازات التي أتمها هو وزملاؤه في تشييد السد العالي، ونبين لهم موضوع (الخيانة) الذي تم في أسوان ، من خلال السرقات التي يقوم بها المسئولون عن بناء السد ، وكيف أنهم عاقبوا عطية لمحاولته كشفهم.

ويعود المؤلف إلى ياسين حيث نجده حزينا ومرورا لاكتشافه (الخيانة) الني ألمت بالجيش من قبل القادة. وكيف أنهم عاقبوه حين أراد أن يكشف عن سرقتهم.

ويبدأ المؤلف في إلقاء الضوء على أحد جيران بهية-حمدي-الذي أحب أمينة وتقدم لخطبتها . حيث يطور الخط الدرامي الخاص به، فنرى أنه موسيقى حصل على العديد من الشهادات ، ولإيمانه بفنه لم يخن موسيقاه ولم يجنح –كغيره –لتقليد الموسيقى الغربية. حتى أدركه الضنك، وينتهي

الفصل الثاني بحلم بهية حيث يأتيها فيه شبحا ياسين وأمين يحذراها من خمسة ستة وتحاول بهية معرفة ماذا يعنيان بخمسة ستة دون جدوى.

وفي الفصل الثالث ، تذهب بهية إلى الشرطة محاولة أن تبلغهم بأمر الحلم، لكنهم يسخرون منها ثم تتوجه إلى كل من تقابله وتخبره بحلمها ودون جدوى.

ويلقي المؤلف الضوء على حال ياسين في الجيش ، لقد أرسل خطابا بيدي فيه خوفه من شيء ما ، وبذلك تقلق أمه بهية . في الوقت الذي يلقي فيه حمدي بعضا مما لاقاه في الأيام الماضية ، لقد عرضت عليه إحدى فرق الجاسوسية أن يعمل لحسابها، لكنه يرفض ذلك رغم إغراءاتها المادية وإدراكه بأن هذه الفرقة سوف تتخلص منه بقتله.

ويزيد قلق بهية على ياسين خاصة وأن حلم بهية قد فسرته نكسة 1967 التي حلت فعلا وهو ما زال في الجيش في الوقت الذي تقتل فيه الجاسوسية حمدي على أعتاب المنزل فتحزنه أمينة، ويصل ياسين على البيت ليرى أمه ثم يغادره للحاق بالمعركة.

وتهجر بهية السويس إلى المنصورة بعد أن أصبحت السويس كتلة من الجمر المشتعل . وتنتهي المسرحية بخطاب مباشر للجمهور يدعو فيه للأمل بينما تدعو أمينة أن الهرب من المسئولية وهو حل سلبي للوعي.

2-الشخصيات :

(شخصية بهية) أرملة مات زوجها (أمين) في إحدى المظاهرات الوطنية. مرورة لفقدها زوجها –من ناحية-ولشظف العيش خاصة وأنها تعول أسرة بأكملها من ناحية أخرى. ولهذا تعمل بائعة جوالة كي تضمن لأسرتها حياة كريمة. هي وفية لزوجها –المتوفي-لكنها تحب شخصا يدعي عطية لتشابهه مع النموذج البطولي الذي رسمه مخيلتها وفقدته بعد موت زوجها .

تقول بهية حين ترى عطية لأول مرة: "أنا متهيأ لي شفته ..أيوه شفته..بس فين وإزاي

وامتى؟.أيوه فاكره بس ناسيه"...[1]

ويعني هذا أنها قد رأت نموذج عطية من قبل وتوضح هذا النموذج بقولها:

" هو صوته .. صوت أمين .. هيه هيه كلمته " ... [2]

وحين يتقدم عطية لطلب يدها تفرض قائلة:

" مستحيل .. مستحيل .. كله كله .. إلا الحواز..

أنا بختي مال يا عالم مرتين" ... [3]

وتعلل بهية هذا التناقض بين حبها لعطية ورفضها إياه زوجًا للها قائلة:

" حاجة جوه .. جوه خالص .. قالت أوعي يا بهية..

أوعي أوعي تقولي أيوه .. أوي عمرك للعيال....

ده نصيبك ... " ... [4]

ولكها سرعان ما تتأكد من أن عطية هو نموذجها البطولي الـذي فقدتـه، خاصة أن عطية قد فقد ذراعه أثناء تشييد السد العالي. تقول بهية:

" انطق .. انطق ياعطية .. خدني جارية..

أنا قابله .. أنا شايلالك جمايلك ....

جوه قلبي" .... [5]

وبهية مؤمنة بتحقيق الأحلام، لـذا تسـارع إلى المسـئولين لتبلغهم حلمها الـذي يعـني بـأن شـيئًا ما سـيحدث، لكنها لا تدركـه. وحين تقع كارثة النكسة تقول بهية:

" شفتوا قلبي إزاي مرايه   وأنا معرفش القرايه" ... [6]

وبهية يؤكد هنا أميتها، ولكن معطيات الواقع المرير قد أكسبتها محصـولاً معرفيًا جعلها تتنبأ بحدوث الأشـياء عـبر أحلامهـا. إن رغبة بهية الأساسـية هي العيش عيشة كريمة ، لكن الواقع يجبرها على الترحال الدائم هروبًا من أرزاء الزمن.

(شخصية عطية): رجل كان يعمل في خدمة السلطة كأحد العسـاكر .. وسـرعان ما تـرك الخدمة الأمنية بع قيـام الثـورة ليعمل في مصـنته الأصـلية (عامل بناء) . مخلص لوطنيته لا يتـورع عن التضـحية بأحد أجـزاء جسـمه في سـبيل بنـاء الـوطن. ولا يخشى بطش المسـئولين في سـبيل الكشف عن سرقاتهم في مشروعات الدولة المهمة. متعلم لدرجة تؤهله القراءة والكتابة. وقد أفاده تعليمه هذا من معرفة (الخيانة) التي تمت أثنـاء بنـاء السد العـالي، فقد اكتشف الاختلاسات أثناء عمله في أرشـيف الحسـابات بعد بـتر ذراعه .. أحب بهية وتقدم للزواج منها أكثر من مرة، وحين يفقد ذراعه في عملية بنـاء السد يشعر بموافقة بهية على الزواج منـه، لكن إحساسه يدله على أنها تقبله فقد شفقة بحاله .. يقول عطية:

" أنا كنت بقولها حب ...

وانتظرت قبولها حب ...

ما انتظرتش منها عطف " ...[7]

إن رغبة عطية تتمثل في الزواج من بهية، لكنها لا ينعم بتحقيق رغبته.

(شخصـية الأم): أرملة عجـوز، أم بهية تحب ابنتها حبًا عظيمًـا، لـذا فإنها تبغي أن تضـــمن لها حيـــاة كريمة قبل وفاتها بزواجها من رجل يعمل على راحتها ... تقول الأم:

" اعملي خاطر لشيبتي .. دانا برضو أمك ونفسي ..

قبل ما أنزل قبري اكمن عليكي " .... [8]

ولكن حين تدرك إصرار بهية على رفض فكـرة الـزواج، لا تتـورع في أن تصـاحبها في الجـوال – رغم كـبر سـنها – لتحمل عن بهية بعضًـا من أعبـاء الأسرة.

(شخصـية ياسـين): ه ابن لكل من بهية وأمين، أنهى دراسـته التعليمية المتوسـطة، ولحبه لوطنه التحق بالجنديـة، ولوعيه المعـرفي اكتشف الاختلاسات فما كان منهم إلا أن عـاقبوه. إنه مثـال لوطنية وضع في ظـروف قـاهرة لا تعـترف بالوطنية فتطحن كل من هو وطـني، ومثـال للأمانة عذبته رؤوس الخيانـة. ورغمها لا يتـوانى في التقـدم ضـمن الصـفوف الأولى لفـداء وطنه.

(شخصية أمينة): ابنة بهية الصغرى، ومثال أحلامها التي لم تتحقق. أنهت تعليمها المتوسـط، وراحت تسـاعد أمها في تحمل بعض أعبـاء الحيـاة بمسـاعدتها في طلبـات الـبيت، أحبت جارها الموسـيقي حمـدي، ورغبت في الـزواج منه رغم رفض أمها لـه؛ لاحتسـائه الخمر – لكن أمينة مصـرة على إصلاحه والزواج منه .. تقول:

"لو يحس .. إن حد فيمصر عايزه ..

أي حد في أي حته .. يا أمه مستنيه..

هايرقد .. زي طير .. طير مهاجر في السنين ..

على غفله . يلقى عشه ... وساعتها مش هايسكر" ....[9]

ولكن لا يتحقق حلم أمينة ورغبتها في الـزواج من حمـدي حيث يقتل بالرصاص أمام البيت.

(شخصـية حمـدي): شـاب، تعلم الموسـيقى وعشـقها، ونتيجة لـذيوع الخيانـة، يـرفض أربـاب الفن شـراء موسـيقاه الـتي تتمـيز بالطـابع المصـري الأصـيل، طـالبين منه أن يؤلف قطعًا موسـيقية على النمط الغـربي. ولوطنية حمدي وأصالته يرفض الانحراف إلى هذا التيـار .. ولكن من أ]ن له أن يعيش وليس له مصدر للرزق، لم يجد غير بهية للاستدانة منها.

ولإدراكه جيدًا بالعذاب الذي وقع فيشركه، يتجه للخمر كي ينسى همومه فيذهب كل يوم إلى إحدى الخمارات المتواضعة يشرب منها (على الحساب). حتى قابلته إحدى الخلايا الـتي تعـني بالجاسوسـية، وطلبت منه أن ينضم إليها لقـاء كل ما يريـد. ولمصـريته الأصـيلة يـرفض هـذا الغـرض رغم وعيه بـأنهم يقتلونه حتى لا يفشي سرهم.

إن حمـدي قد وجد قلبًا دافئـاً – أمينة – فـركن إليـه، وطلب يد أمينة للزواج منها ... وعلى هذا فإن رغبته تتشكل في الـزواج من أمينة وعمله في المجال الموسيقي، لكن يموت لقاء رصاصة تصـيبه على أعتـاب منزلـه.. إنها

الجاسوسـية قد جـاءت لتقتص من جل شـريف .. وبهـذا لا تتحقق رغبـات حمدي.

3- الصراع:

يتشـكل الصـراع الـدرامي – بشـكل عـام – في مسـرحية قولـوا لعين الشمس من تعارض رغبات الشخصـيات الأساسـية (بهية – عطية – ياسـين – حمـدي – أمينـة) مع الظـروف الاجتماعية المفروضة عليهم. إن رغبـات جميع الشخصيات تتمثل في طلب حياة كرمة تعني بالإنسان وآدميته وكرامته، بينما الظروف الاجتماعية تحـول دون تحقيق هـذه الرغبـات. وفيما يلي رغبـات كل شخصية على حدة والعقبة التي تحول دون تحقيقها:

1- رغبة بهية في أن تحيا حياة كريمة لتعتني بتربية أطفالها تربية حسنة. وتستطيع بإرداتها أن تجتاز جميع العقبـات كي تحقق ذلـك، ثم رغبتها الدرامية المتمثلة في إبلاغ السـلطة بـأمر الحلم، وكـانت عقبة هـذه الرغبة هي تجاهل المسئولين وبالتالي وقوع ما كانت تتنبأ به.

2- رغبة عطية في أن يحيا حيـــاة كريمة وشـــريفة، فيعمل ويفقد أحد ذراعيـه. ثم يكتشف أمر الاختلاس، وهنا تبـدو رغبة درامية مهمة بالنسـبة إليه تتمثل في إبلاغ المسـئولين بحقيقة الاختلاس. ولخيانة كبـار المسـئولين عن الجهـاز الـذي كـان يعمل فيـه، يتم تجريـده من كل وسـائله، إلى أن يلـتزم الصمت في نهاية الأمر. إن رغبته في الـزواج من بهية لا تتحقق نتيجة لـرفض بهية له. كما أسلفنا.

3- رغبة حمـدي في الـزواج من أمينة وإقامة حيـاة كريمة لهمـا، ولكن الذوق العام الذي فرضه النظـام، يـرفض قبـول أعماله الموسـيقية المصـرية الخالصة ويطلب منه أن يتخلى عن مصـريته بتـأليف فيضـطر إلى الاسـتدانة رغم إمكانياته العملية في مجـال الموسـيقى. ثم رغبته في الاحتفـاظ بوطنيته كمصري، التي تجعله يرفض العمل مع خلية جاسوسية، فيكون مصـيره القتل حتى لا يتفشى سرها.

4- رغبة ياسين في إثبات هويته المصرية،يلتحق بالجيش، ولكنه سـرعان ما يكتشف السـرقات الـتي يقـوم بها القـادة، ولرغبته في التخلص من هـذه الخيانة يعاملونه معاملة قاسية، حتى يلوذ بالصمت.

5- رغبة أمينة في الـزواج من جارها حمـدي ولكن الظـروف الاجتماعية تحول دون تحقيق أمنيتها بمقتل حمدي.

6- رغبة أم بهية في تزويج ابنته بهية، ولكن شعور بهية بعـدم الأمـان في ظل هذا النظام يجعلها ترف طلب أمها.

4- اللغة:

استخدم المؤلف – في مسرحية قولوا لعين الشمس – نمطًا موحـدًا من أنمـاط اللغة وهو الأسـلوب العـامي المصـري. وقد صـاغ مفـردات العامية

المصرية في قالب شعري يعني بالتفعيلة، وأدمج فيها بعضًا من أشكال الأدب الشعبي – من أغنية ومثل.

5- الزمان:

تدور أحداث المسرحية في فترة زمنية مقدارها سبعة عشر عامًا، فيما بين 1950 و1967. وتتم النقلة الزمنية بين الفصل الأول والثاني في فترة زمنية تقدر بمعظم هذه المدة ويتضح ذلك من قول الكورس:

" العيال ما شاء الله كبرت   وبقت على وش جامعة" ... [10]

ويستغرق الزمن الواقع بين الفصل الثاني والثالث فترة زمنية تقدر بنحو أقل من عام، حيث إن الأشباح تبلغ بهية بأمر النكسة في نهاية الفصل الثاني ويتحقق ذلك في الفصل الثالث دون الإشارة إلى بعد زمني كبير.

هذا عن المدة الزمنية التي تقع فيها أحداث المسرحية عامة، وقد استخدم المؤلف ثلاثة مستويات زمنية مختلفة قدمت طوال المسرحية هي:

1- الزمن الحاضر: وهو الذي يعني بالحادثة الدرامية الآتية. وهو ما يبدو واضحًا في بداية المسرحية.

2- الزمن الماضي: ويتمثل في استخدام تكنيك الاسترجاع، بأن يتم استحضار موقف درامي حدث في الماضي، ليفسر الموقف الحاضر أو يضيف إليه ليطوره، ويبدو ذلك جليًا في الموقف الذي تجسده بهية الخاص بتدمير بورسعيد [11].

3- الزمن المستقبل: وفيه تطرح قضايا خاصة بالمستقبل في موقف درامي خاص، ويتضح ذلك في موقف الحلم، حيث يأتي شبحًا ياسين وأمين ليبلغا بهية خبر النكسة، الذي يقع بعد ذلك" ...[12].

6- المكان:

تدور معظم أحداث الفصل الأول – الحاضرة – بورسعيد، بينما تقع بقية أحداث المسرحية في مدينة السويس. ولم ينص المؤلف – صراحة – على منظر مسرحي معين وإنما اكتفى بذكر جغرافية المكان الذي تدور فيه الأحداث.

7- الإيقاع:

اعتمد المؤلف على أربعة مصادر أساسية في صياغة المسرحية، يمكن إجمالها على الوجه التالي:

- إيقاع ناتج عن تطور الخط الدرامي:

ويقصد به تدفق المعلومات الخاصة بكل خط من الخطوط الدرامية التي تحدثنا عنها آنفًا.

- إيقاع ناتج عن تعدد الخطوط الدرامية:

قلنا إن المؤلف قد كتب مسـرحيته في شـكل مجموعة من الخطـوط الدرامية المتوازية وعلى هذا فـإن التنقل من أحد هـذه الخطـوط الحديثة إلى خط آخر من شأنه أن يغير من إيقاع المسرحية.

- إيقاع ناجم عن النقلات الزمنية:

وهذا ما ذكرنا له عن حـديثنا عن عنصر الـزمن في المسـرحية، حيث إن التنقل من موقف ماضوي إلى موقف حاضـري إلى موقف آخر من شـأنه أن يصنع لونًا إيقاعيًا . يتغير تبعًا لمساحة كل موقف بالنسبة إلى الموقف السابق والتالي له.

- إيقاع ناتج عن الصياغة الشعرية:

كتب المؤلف مسرحيته في أسلوب شعري يعتمد على التفعيلة، وهو في معظم المسرحية يعتمد على تفعيلة متزنة وثابتة. إلا أنه يغـير من إيقـاع هـذه التفعيلة باسـتخدام عناصر من الأدب الشـعبي – أغنية ومثل – وبهـذا يتغـير الإيقاع تبعًا لكل مساحة شعرية وأخرى يفصلها نمط تعبيري شعبي.

وقد اسـتخدم المؤلف تكوينًا يعتمد على بعض هـذه العناصر في وقت واحد ويتم تبادل هذه العناصر حتى نهاية المسرحية.

وهذا وقد اسـتخدم المؤلف (الكـورس) ليقـوم بإثـارة الأسـئلة حـتى يتم طرح معلومات جديدة تقوم بتطوير أحد الخطوط الحدثية مثل:

" بالمناسبة يا بهية ... الحكومة

تاوت ازاي الجثث؟؟ " ... [13]

كما يقوم (الكورس) بدور المعلق على الأحداث المعروضة مثل:

" حمدي ضيع الانتصار يوم ما قرر الانتحار" [14]

ويقوم (الكورس) كذلك بدور الشخصية التي تشارك في الأحداث مثل:

" هويعني المال ده مالك؟ خدت إيه؟

انت مالك .. مشى حالك يمشي حالك

الحكاية بسيطة خالص .. استلمنا واستلمت" إلخ [15]

حيث يعرض الكورس هنا آراء المسـئولين عن السد العـالي الـتي قالوها لعطية.

كما يقوم (الكورس) بعملية إلقاء المعلومات للمتفرج كي يسـاعده على استيعاب الحدث مثل:

" خمسة ستة الساعة تسعة .. ع البلد طبو الديابة ..

وانسحبا .. وبقينا في تسعة يونيه" .... [16]

هـذا عن الوظيفة الدرامية الـتي يؤديها (الكـورس) في المســرحية. ولا يبقى لنا الآن سوى رصد الشكل الخارجي الذي يحكم المسرحية، حيث تقسم إلى ثلاثة فصول. ولم يقسم المؤلف هـذه الفصـول إلى مشـاهد أو منـاظر أو لوحات.

وعن الفكــرة الأساســية الــتي يعرضــها لنا المؤلف من خلال الصــياغة الدرامية التي تم تحليلها، نجد أنها تعني بــ(الخيانـة) وهـذا ما يوضـحه عرضـنا لموضوع المسرحية وعنصر الصراع.

(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في مسرحية:
(قولوا لعين الشمس)

1- (أنا رأى ضل راجل ولا حتى ضل حيطة) ...[17]

يعني هذا المثل ضرورة وجود زوج للفتاة كي يعولها ويحميها. ويرد هذا المثل على لسان (أن بهية) في الموقف الذي تحاول أن تقنع ابنتها بالزواج بعد أن قتل زوجها (أمين) في إحدى العمليات الوطنية ضد السلطة الملكية. ويعبر هذا المثل بشكل مباشر عن رغبة الأم في زواج ابنتها. وعلى هذا الأساس تكون وظيفة المثل هنا هي (الكشف عن رغبة الشخصية).

2- (الضرب في الميت حرام) ... [18]

المقصود بالميت هنا الضعيف، فالإساءة إليه ليست المروءة، ويكفيه ضعفه وعجزه . وهذا عن المعني العام للمثل – في واقعه الشعبي – وقد استخدمه المؤلف على لسان (الكورس) عند وصفهم لحال الملك بعد أن انتزعت الثورة – ثورة يوليو – سلطان الملك . لقد قرر الشعب رحيل الملك عن مصر. وبهذا يتضح أن قوة الملك في ملكه لا في شخصية الملك ذاتها وهو تأكيد لفكرة الموقف الدرامي الذي وضع فيه المثل، وهو يعني رضوخ طبقات الشعب لسلطة ضعيفة لعدم اتخاذها موقفًا تجاه بطشها. وعلى هذا الأساس تصبح وظيفة المثل هنا هي:

(تأكيد الفكرة المطروحة خلال الموقف الدرامي المعروض).

3- (إن سرقت اسرق جمل) ... [19]

يعني هذا المثل عظمية الفعل حتى لو كان الغرض السرقة ويرد هذا المثل على لسان (عطية) في الموقف الذي يقص فيه على أسماع الكورس وعائلة بهية كيف أن المسئولين عن بناء السد العالي قد قاموا باختلاسات كبيرة. والمثل هنا يؤكد عظمة هذه السرقة من خلال منطق المسئولين في عملية الاختلاس.

وعلى هذا الأساس تصبح وظيفة المثل هنا هي (تأكيد فكرة الموقف).

4- (حقه ياما صحيح يا حاوي في الجراب) ... [20]

وأصل المثل – في واقعه الشعبي – (ياما في الجراب يا حاوي) – انظر نماذج الأمثال في الباب الأول – ويضرب هذا المثل على لسان (عطية) في الموقف الذي يشرح فيه للكورس وأهل بهية كيف أنه راح ليبلغ المسئولين عن السرقة التي تمت في عملية بناء السد، وبدلا من أن يحققوا مع المتهمين في السرقة فوجئ بسيل من الاتهامات توجه إليه. ويؤكد المثل هنا حيل المسئولين المختلفة في تلفيق التهم. في الوقت الذي تطرح فيه بشكل عام فكرة الخيانة . ومن خلال ما سبق يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تأكيد الفكرة المطروحة عبر الموقف الدرامي).

5- (اللي مكتوب ع الجبين .. العنين لازم تشوفه) ... [21]

يضرب هذا المثل للتأكيد على فكرة القدرية، وإنما كتب للإنسـان سـوف يفعله. ويرد هذا المثل على لسان (الشـيخ) الـذي يـأتي في صـورة طيف في حلم بهية بعد أن تحلم بياسين وأمين يحـذرانها من خمسة سـتة. وحين تسـأل طيف الشيخ عن معنى خمسة ستة يخبرها بهـذا المثـل، فسـواء عملت أم لم تعلم سيقع ما قدر أن يقـع. وهو ترشـيح لنهاية المسـرحية حيث يمهد المؤلف لحدوث هـذا اللغز الـذي لا تفهمه بهيـة. ولا تفهمه إلا بعد وقوعـه. وبهـذا فـإن وظيفة المثل هنا هي: (الترشيح لأحداث قادمة).

6- (يعني حمام والدخول يا أمه مش زي الخروج) ... [22]

يعـرض هـذا المثل أن الـدخول في موقف ما يجب أن يغـير الإنسـان . ويورده المؤلف على لسان (أحد الخنافس) في الموقف الذي تسـأل فيه بهية عن مكان الحكومة لتخبرهم بـاللغز الـذي رأته في حلمها وتنـذرهم من وقـوع كارثة مـا. إلا أن أحد الخنــافس يؤكد لها بطش الحكومة وسـلطانها، فهي لا تهتم بأمور الألغاز ويؤكد أن مجرد دخول بهية لمكان حكومي لهو خطر عليهـا، إذ سيسألونها عن أشياء لا تفهمها .. وبهذا يوضح المثل اسـتمرار الظلم حـتى بعد زوال النظام الملكي.

وبهــذا يتضح وظيفة المثل هنا في (التأكيد على الفكــرة المطروحة من خلال الموقـف) حيث إن هـذا المثل يلخص قيمة الموقف الرئيسـية وبالتـالي يؤكدها.

7- (البنية لامها زي قدرة وفمها) ... [23]

يقصد بهـذا المثل – في واقعه الشـعبي – تـأثر الابنة بأمهـا، ويـأتي هـذا المثل على لسان (الكورس) في الـوقت الـذي يـدرك فيه مـدى التشـابه بين بهية وابنتها أمينة. إن أمينة ترغب في الـزواج من جارها الموسـيقي (حمـدي) في الوقت الذي ترفض بهية ذلك؛ لأنها ترى أنه يسكر، وأنه لا يغتـني بنفسـه. فتؤكد أمينة لأمها كيف أن حمـــدي لا يختلف عن أبيها أمين، وبهـــذا يتضح أن مصير أمينة كمصير أمها، حيث يرشح المؤلف لنهاية حمدي بالموت كما حدث وأن ماتا زوجًا بهية. وعلى أساس هذا تكـون وظيفة المثل هنا هي: (الترشـيح لموقف تالٍ).

مع ملاحظة أن المؤلف قد عــدل من صــياغة المثل ليتناسب مع تفعيلة الحوار الدرامي.

8- (السلامة في التأني) ... [24]

يعني هذا المثل أن التعجل في الأمور مصيره الهلاك والتأني فيها مصيره الأمان والسلام. ويرد هـذا المثل على لسـان (حمـدي) بعد أن أحس بـالقنوط واليأس من مرارة الواقع وانتشـار العملاء والأجـانب في مصر ووبـاء الخونـة. ولهذا فكر حمدي في الانتحـار إلا أن صـوتًا كما يقـول يتلو على أسـماعه هـذا المثل. مؤكدًا أن الموت آتٍ بلا ريب فكيف يعاند مشيئة الله ويقتل نفسه. إن

حـــديث حمـــدي هـــذا يفسر لنا أن حمـــدي لم يقتل نفسه فيما بعد وإنما قتله آخــرون (شــبكة الجواســيس). وبهــذا تكــون وظيفة المثل هنا هي: (تفســير أحــداث تاليـــة) حـــتى لا يختلط الأمر على المتفـــرج من جـــراء التفســـيرات المختلفة.

9- (وعد ومنقوش ع الجبين) ... [25]

يعني هذا المثل بفكرة القدرية. ويرد على لسان (بهية) الــتي أدركت في نهاية الشوط إلا ما قدر قد حدث . لقد استشفت بهية عبر الحلم طلاسم هــذا الحدث – هزيمة 1967 – وقد فعلت ما استطاعت للحيلولة دون وقوعه بدون جدوى.

والآن أدركت بهية نتيجة لســماعها صــور الخيانة الــتي رددها لها كل من عطية وأمين وحمدي ... إن النكسة إنما هي نتيجة طبيعية للخيانة.

وبهـــذا يعطي هـــذا المثل وظيفة محـــددة هي : (التأكيد على الفكـــرة الأساسية للمسرحية).

وبعد هذا العرض التحليلي للأمثال الشعبية المستخدمة في مسرحية:

(قولوا لعين الشمس) يتضح لنا أن وظائفها قد تحددت فيما يلي:

1- الكشف عن رغبات الشخصيات.

2- تأكيد فكرة الموقف من خلال تلخيصها.

3- التمهيد لأحداث تالية.

4- تفسير أحداث تالية.

5- التأكيد على الفكرة الأساسية للمسرحية.

(2) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية:
(قولوا لعين الشمس)

أولا: أغاني العمل

احتوت مسرحية (قولوا لعين الشمس) على نموذج واحد من نمـاذج أنية العمل المختلفة، تقول تلك الأغنية:

(هيلا هيلا ... هبلا بيلا .. هبلا هوب) ... [26]

ومن الجدير بالذكر أن أصـول هـذه الأغنية ترجع إلى العصر الفرعـوني، ولا تعـني كلماتها بالنسـبة لعمـال الـوقت الحاضر أي معـني، وإنما تؤخذ فقط كشكل غنائي يخلق نوعًا خاصًا من الإيقـاع المنتظم الـذي من شـأنه أن يوحد حركة العمل الجماعي وينظمها.

وتــرد هـذه الأغنية على لســان (الكـورس) – الـذي يمثل أهـالي بهـوت المقيمين في الســويس – بعد أن يخــبرهم (عطيــة) أنه ســوف يســافر إلى أســوان للعمل هنــاك في بنـاء السد العــالي، وهنا يعـبر الكـورس عن مـدى الوحدة والتكاتف التي يتميز بها العمـال – أمثـال عطيـة- وكيف أنهم مؤمنـون بهذا العمل. إن المؤلف يؤد هنا على مدى إخلاص عطية في عمله، وهو تمهيد للخط الدرامي الخاص بموضوع عطية – انظر تحليل المسرحية – وبهذا يتضح أن هذه الأغنية تقوم بوظيفتين دراميـتين في الآن نفسـه: أولهما (التأكيد على ملمح من ملامح الشخصــية) وهو الخـــاص بـــإخلاص عطية وتفانيه في العمل الوطني وإيمانه بعملية بناء السد العالي، وآخرهما: (التمهيد لبنـــاء خط درامي جديد)، حيث يبين المؤلف إخلاص عطية في مقابل خيانة المسئولين لوطنهم.

ثانيًا: الموال:

1- (قولوا لعين الشمس ما تحماشي ...

أحسن غزال البر صابح ماشي [27]

من الصعب أن نحد نوع هذا الموال من حيث الشكل، وذلك لعـدم عثـور الباحث عليه كاملاً، ولكننا يمكننا أن نحدد نوعه من حيث الموضوع؛ إذ إنه من نوع (المـوال الأخضـر) الـذي يتغـنى صـاحبه بمحبوبتـه. ويـرد هـذا الجـزء من المـوال على لسـان (حمـدي) دون ظهـوره على خشـبة التمثيـل، في الـوقت الذي يتحاور فيه كل من بهية والكورس عن شخصـية حمـدي، حيث تؤكد بهية أنه سكير كأمين. ومن الملاحظ أن هذا الموال يعـبر عن شـدة القيظ رغم أن وقت الموقف الذي يغني فيه هو الليل. إن هذا التعارض بين الجار الموسيقي – حمدي – وبين الوقت الذي يتم فيه تريد هـذا المـوال، حيث يعـرض المـوال قيظ الشمس المحرق، في وقت الليل، يؤكد على أن ثمة مفارقة هائلة يعاني منها حمـدي، وهي ما تكشـفه الأحـداث فيما بعد في الخط الـدرامي الخـاص بموضـوع حمـدي والعمل الـذي يبحث عنه انظر تحليل المسـرحية – وبهـذا يتضح أن المؤلف يؤكد على الحرقة التي يعـاني منها حمـدي وفي نفس الآن،

يمهد لدخوله وبداية خط حــدثي جديد ليؤكد بــذلك الفكــرة الرئيســية – انظر تحليل المسرحية - .

وعلى أســاس هــذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهـذا المــوال كتلك الــتي أحرزتها الأغنية الســـابقة وهي: (التمهيد لبنـــاء خط درامي جديـــد) بجـــانب (الكشف عن الواقع النفسي للشخصــية) وهو واقع المــرارة الــتي يشــعر بها حمدي نتيجة لاصطدامه بواقع خارجي مخيب لرغباته ومحبط لآماله.

2- (أنا كل ما أقول التوبه يا بوي ... ترميني المقادير

يا حبيبي ترميني المقادير) ... [28].

اســتقى المؤلف هــذا الجــزء من المــوال القصصي المعــروف باســم: (ياســين وبهيــة) وقد أوردنــاه هنــا؛ لأنه لا توجد علاقة بين موضــوع المســرحية وبين الموال القصصي الذي يعني بقصة ياســين وبهيــة. ومن الملاحظ أن هــذا الجزء من الموال يعر لمدى الألم الذي ألم ببهية، ومدى الشكوى الــتي تثيرها ضد القــدر الــذي يقف حــائلاً أمــام تحقيق كل رغباتهــا. ويــرد هــذا الجــزء من الموال على لسان (الكورس) في صــدر المســرحية، حيث يعــبر عن مــدى ما لاقته بهية في حياتها الماضـــــية – من خلال العملين الأولين من الثلاثية – كما أنه يمهد لمدى الصعوبات التي ستواجه بهية عبر أحداث المسرحية.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي يؤديها هذا الجزء من الموال هي:

(التمهيد لأحــداث المســرحية) بجــانب أنه يقــوم بــ(تحديد المــزاج العــام للمسرحية) هو يعني بالنغمة الحزينة المتشائمة التي تسود أجــزاء المســرحية جميعها.

هذه الأغاني الشعبية التي احتوت عليها مسرحية (قولوا لعين الشــمس) ونستنتج من خلال دراستها أنها تقوم بعد وظائف درامية هي:

1- التمهيد بناء خد حدثي جديد.

2- التأكيد على ملمح من ملامح الشخصية.

3- الكشف عن الواقع النفسي للشخصية.

4- تحديد المزاج العام للمسرحية.

5- التمهيد للحدث الرئيسي للمسرحية.

هذا وقد استخدم المؤلف نموذجًا واحدًا من (أغاني العمل)، كما استخدم الموال وبخاصة (الموال الأخضر).

الحواشي

1- نجيب سرور. قولوا لعين الشمس. (القاهرة: مكتبة مدبولي) ص29.
2- المصدر السابق. ص42.
3- المصدر السابق. ص18.
4- المصدر السابق. ص39.
5- المصدر السابق. ص71.
6- المصدر السابق. ص155.
7- المصدر السابق. ص71.
8- المصدر السابق. ص17.
9- المصدر السابق. ص147.
10- المصدر السابق. ص56.
11- المصدر السابق. ص39.
12- المصدر السابق. ص108.
13- المصدر السابق. ص15.
14- المصدر السابق. ص159.
15- المصدر السابق. ص75.
16- المصدر السابق. ص54.
17- المصدر السابق. ص20.
18- المصدر السابق. ص32.
19- المصدر السابق. ص77.
20- المصدر السابق. ص79.
21- المصدر السابق. ص110.

22- المصدر السابق. ص137.
23- المصدر السابق. ص146.
24- المصدر السابق. ص149.
25- المصدر السابق. ص155.
26- المصدر السابق. ص48.
27- المصدر السابق. ص60.
28- المصدر السابق. ص13.

الفصل السابع
التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرحية
(منين أجيب ناس)

مصادر المسرحية:

اعتمد نجيب سـرور في كتابة مسـرحية (مـنين أجيب نـاس) على ثلاثة مصادر رئيسية هي:

1- موال (حسن ونعيمة) القصصي.

2- أسطورة (إيزييس وأوزوريس) الفرعونية.

3- تاريخ مصر الحديث (معركة العلمين – حادثة كوبري عباس).

وتنقسم المسـرحية من حيث البنـاء الخـارجي إلى ثلاثة فصـول. ويعتمد تكنيك الفصل فيها على تعـــدد المشـــاهد، وتتغـــير المشـــاهد تبعًا للطريقة الإنجليزية التي تعني بتغير المشهد مع التنقلات الزمنية أو المكانية الحدثية، أو هم معًا لا على الطريقة الفرنسـية الـتي تعـني بتغـير المشـاهد تبعًا لـدخول الشخصيات أو خروجها هذا عن البناء الخارجي لمسرحية (مـنين أجيب نـاس) أما عن البناء الداخلي فيمكن عرضه على النحو التالي:

1- الحدث:

تبدأ المسرحية بمرحلة عرض نعـرف فيها السـبب الـذي جـاء بنعيمة في هذا المكان، إنها جثة حسن (المغنواتي)، حيث تسـأل الفلاحـات عنها فيخبرنها بأن أهل القرية قد وجدوها ولكن أتباع العمدة قد دفعوا بها ثانية في النهر، ثم يفـزعن من وجـود رأس حسن مع نعيمة فتعلل لهن سـبب وجودها بأنها قد خـافت من تشـريد جسـده عن رأسه بعد مقتلـه. وتبـدأ نعيمة في قص كيفية قتله .. لقد أحب كل من حسن ونعيمة بعضـها البعض، لـذا تقـدم لخطبتها من أبيهـا. لكن أباها قد رفض بضـغط من عمـدة القرية لتعـرض حسن له في مواويله بالنقد والسـخرية. لقد منع الأب اتصـال بنته بمحبوبهـا، وحين تعلم – من رسول حسن – أنه مريض، تذهب فارة إليه وهذا ما يجعل العمـدة يضـيق ويبـدأ فينصب شـباكه للنيل من حسـن. لقد أرسل العمـدة والد نعيمة ومعه بعض الأتبـاع ليجـيئوا بنعيمة بعد أن يعـده الأب بـتزويج ابنته لـه. وحين يصل حسن إلى قرية نعيمة يختفي به الأب، ولكن إحساس نعيمة بالخديعة يتحقـق، إذ يصل بعض الخفر ويأخذون حسن ويذبحوه ، ثم يلقـوا بجثته بـدون الـرأس التي أخفتها نعيمة – في النيل.

وبهذا فإن نعيمة تعتقد أن القهر قهر فردي، وهو خـاص بقتل السـلطة – المتمثلة في العمدة – لمحبوبها حسـن، وتبـدأ مرحلة العقـدة بـإعلان الـراعي

لبهية بـــأن حادثة حسن هي حادثة عاديـــة، حيث يقتل من هم مثل حسن كل يــوم بــأدوات مختلفة ويمثل لها بحادثة (شــفيقة ومتــولي) اللــذين قتلتهما الظروف القـاهرة غـدرًان تلك الظـروف الـتي صـنعها الملك وأعوانـه. ويعلل الـراعي سـبب مقتل حسـن، لق أدرك أن معركة العلمين لعبة ففضح أمرهـا؛ لذا تخلصت السلطة – المتمثلة في الملك – منه. وعلى هـذا لم تصـبح قضـية القهر قضية خاصة بنعيمة وإنما امتدت لتشمل من هم غير حسن.

وبدأ المؤلف في التأكيد على هذه الفكرة – فكرة امتداد القهر – فنجــده يسوق على لسان الكهل – الـذي يـروي لنعيمة – مثـالاً على نفسه : لقد قهر الباشا الكهل في شـبابه، حين كـان قويًا لا يأبه أحـدًا، حـتى هـرب إلى الجبل وكون عصـبة من الرجـال وراح يغـزو البلـدة هو ورفاقه ويأخـذون بـالقهر مما يمتلكه الباشا ويعطونه للفقــراء حــتى حــارت في أمــرهم الســلطة ولكنها اســتطاعت بالخديعة أن تنتصر عليهم. وحين تخلو نعيمة بكلبهـــا، تقص عليه عتابها عن أهل قريتها الذين التزموا الصمت عند مقتل حسـن، وتـبين له كيف أن السلطة مصرية الهوية وأجنبية السلوك.

لكن المؤلف يعـــرض رقعة أفسح للقهر من خلال رؤية بهية لجثث بعض الأهالي الذين قتلتهم السلطة لمحاولتهم انتشال جثة حسن لتكريمها بالــدفن. وفي مشهد تعبـيري تـدرك بهية أم مصـادر القهر ليست مصـرية – كما كـانت تظن – وإنما مصدرها يهودي.

ثم يعرض المؤلف لاسـتنزاف وعي فئـات الشـعب بهر وبهم من واقعهم عن طريق المخدرات. إن العمال يؤكـدون أن المـوت هو النهاية الحقيقية لأي إضراب عمالي، وحين تسألهم نعيمة عن جثة حسن يؤكدون لها أنها لم تصـبح جثة واحدة حيث يطفو على الماء عشـرا الجثث كل يـوم. ويخبرونها بـأن ثمة مواجهة شعبية ستتم في الغد القريب ضد قهر السلطة. ويتطـور الحـدث في الــوقت الــذي يعـرض فيه الأهــالي سـلبيتهم تجـاه طلاب الحقــوق وانتشــار الجواسـيس بينهم، وتكـون النتيجة أن يقتل المتظـاهرون غـدرًا. وتبـدأ مرحلة الحل بــإدراك نعيمة أن مواجهة الســلطة بالكلمــات أمر غــير ذي فائــدة أن الســلطة قد ألقت بجثته في البحر الأبيض المتوسط . وتطلب الحوريــات من بهية ألا تنسى حسن وأن تصمد في المستقبل.

2- الشخصيات:

ما يهمنا من شــخوص هــذه المســرحية هي شخصــية (نعيمــة) لكونها الشخصية الرئيسية وهي شابة من صعيد مصرية:

" م الصعيد ... من جوه خالص " ... [1]

وهي فتاة لم تتلق تعيمًا مدرسيًا:

" أنا ما باكتبشي ولا بفك الخط

أبويا وأمي ما علمونيش من صغري ..

سابوني عامية في دنيا كلها فوازير " ... [2]

لقد كـانت أسـئلتها كـأي فتـاة تمر بمرحلة المراهقة لكن النتيجة بـأن تصدها الأم:

" يا أبو البنات الحق بنتك هتفضحنا

واحبس في أودة الكرار .. واقفل عليها الدار ..

واضرب وأدب وربي ... إلخ" ... [3]

وهكذا تربت نعيمة بأسلوب قهري في بيتها إلى أن وجـدت مخلصـها في صورة حسن. تقول نعيمة:

" فتحت عيني لقيت قلبي على سهوه ...

فتح ولا الورده .... ورده وعطشانه ..

نزل عليها الندى والنور في غنيوه ....

غنيوه قالها حسن بعد الندا ع الليل ....

الليل ف قلبي سمعها طلع القمر في القلب" .... [4]

ولكن كيف لها أن تتحقق رغبتها في الـزواج من محبوبها حسن وقد عقد مخاصمة مع العمدة:

" كان يكره المواويل ... ومن حس بالذات " .. [5]

لأن أغاني حسن كانت ناقدة للمجتمع:

" لسانه كان كرباج .. ع المفتري والدون ... واللي بيمسح جوخ .... " ... [6]

ونتيجة لضـعف حيلة الأب تجـاه العمـدة، رفض بطبيعة الحـال – قبـولا حسن زوجًا لابنته:

" العمدة مش راضي ... حكم القوي في الضعيف

وأبويا راجل ضعيف .... ويخاف من العمدة " ... [7]

لقد دبر العمدة مكيدة لقتل حسـن، ونجح في الـوقت الـذي شـعرت فيه نعيمة بكيد العمدة لمحبوبها:

" وأنا أيدي على قلبي ... نت حاسة بالخوانه ..

حبتين طبوا الغفر .. جرجروه زي البهيمة ....

من رقبته ع الزريبة .. ودبحوه" .....[8]

ولإحساس نعيمة بهذا الغـدر اسـتطاعت أن تخفي رأس حسن عن أعين العمدة وأعوانه:

" دي اللي فضلت يومها منه .. شفتها وخبيتها منهم

بس ليه خبيتها يمكن حاسه ....

أنهم هايتاووا راٍه بعيد ... بعيد عن جثته " ... [9]

بهذا لاقت نعيمة صنوف القهر الفردي،سواء من والديها أو من عمدة كفرها ... لكن دافع الحب وصفة الإصرار التي تميزت بها وإيمانها ببعث الإنسان بعد موته قد جعلها تبحث عن جثة حسن حتى تركها بالدفت – وهي رغبتها الأساسية منذ بداية المسرحية تقول نعيمة:

" وعد كان لي مستخبي . أصلهم قتلوه ....

رموه في النيل ... وجايه ورا القتيل " ..[10]

" قلت مش ها يقوم حسن يوم القيامة ...

زي كل الناس يقابل ربنا .. يبقى لازم جتته

تندفن ومعاها راسه " .... [11]

وتتضخم العقبة المتمثلة في العمدة، لتصبح الملك ذاته. لقد اكتشف حسن قبل موته – خيانة الملك للوطن في معركة العلمين، يقول أحد الفلاحين:

" لعبة لعبوها الكبار ... بس قالوا عليها حرب ...

وحسن كان فاهم الملعوب وقال ... وعشان قال دبحوه " ... [12]

وهكذا تتضخم العقبة أمام رغبة بهية – بشكل غير مباشر – حتى تكون النتيجة أن تفقد الأمل في إيجاد جثة حسن بعد أن ألقتها السلطة في البحر الكبير ن وبالغم من أمية نعيمة ألا أن تعليم حسن لها بعض استقرائه للواقع المقهور – ويتضح ذلك في هفوة نعيمة خلال حديثها مع الراوي:

" أيوه ... أيوه .... يا حسن ...

قصدي أيوه ... قول يا عم" ... [13]

قد أضاف إليها بعضًا من الوعي بما يحيط حولها من أحداث، وما أكمل الوعي لديها هي تلك الأحداث العظيمة التي ألمت بوطنها. كل هذا قد جعلها تدرك أن الكلمة لن تجدي للوقوف ضد بطش السلطة وقهرها، تقول نعيمة:

" م النهارده ما فيش كلام ...

الكلام فتحوا عليه الكوبري غدر ..

ونزل في النيل خرس .....

الخرس ألعن كلام" .... [14]

وهذا ما يمثل قمة وعيها الذي تكون نتيجة لرؤيتها انتشار وباء القهر في مختلف الميادينن بعد هذه الرحلة الطويلة في البحث عن جثة حسن.

3- الصراع:

يتمثل الصــراع في هــذه المســرحية في التعــارض بين رغبــتي نعيمة والسـلطة، إن رغبة نعيمة هي إيجـاد جثة حسن وتكريمها بالـدفن، أما العقبة لتلك الرغبة فتتمثل في رغبة الســلطة في إزاحة هــذه الجثة عقابًا لصــاحبها وردًا سلطويًا لمن يحاول أن يعترض طريق السلطة أفعالهـا. وعلى هـذا فـإن محك الصـراع هنا هي (جثة حســن) الـتي لا يشـير المؤلف إلى ظهورهـا، بل يكتفي بترديد نغمة موســيقية ممــيزة لوجودهـــا- وبهــذا فـــإن الطـــرفين المتصــارعين لا يتقــابلان في موقف درامي واحد يجمعهما ، وإنما تظهر نتيجة هذا الصراع المتمثلة في إلقاء الجثة في البحر الكبير.

ويتم تطـوير الصـراع في هـذه المسـرحية من خلال التسلسل الإدراكي لنعيمة بأن قضية القهر ليست قضية فردية شخصية، وإنما هي قضـية جماعية يعـاني منها كافة فئـات الشـعب المقهـور. لقد طـور المؤلف من قــوة رغبة الشخصية الضـدية – الـتي لا تظهر لنا على خشـبة المسـرح- من العمـدة إلى الملك كما وسع من رقعة الرغبة الأساسـية – الـتي تعـاطف معها المتفـرج – الخاصة بنعيمة إلى فئــات الشــعب المختلفة (رغبة جماعيــة) كما يبــدو ذلك واضحًا في مظاهرة طلاب الحقوق. إن طرفي الصـراع لا يتم تجسـيدها على خشبة المسرح، وإنما يتم معرفة نتيجة هذا الصراع من خلال الصف السردي، ويتضح هذا في إلقـاء الضـوء – عـبر السـرد – على تضـخيم القـوي المقهـورة شيئًا فشيئًا واحتكاكها بالسلطة: (اضـطرب العمـال- محاولة الأهـالي انتشـال الجثة – مظاهرة طلبة الحقوق) وحين تدرك نعيمة ضياع جثة حسن لا تتــورع عن الاستسلام بدفن الرأس بلا جثة.

4- اللغة:

تعتمد المسرحية في أسلوبها على نمط لغـوي ثـابت طـوال المسـرحية، وهو نمط يستخدم مفردات العامية المصرية. كما اعتمـدت في أسـلوبها على الصياغة الشعرية الـتي تعـني بنظـام التفعيلـة، حيث إن هنـاك نظـام التفعيلة الأساسي الــذي اســتخدمه المؤلف في معظم أجــزاء المســرحية. المؤلفة والمواويل الشعبية والأغاني المؤلفة والغاني الشـعبية. ونظـام مفـردات اللغة ثـابت طـوال المسـرحية على ألسـنة جميع الشخصـيات، فليست هنـاك لغة خاصة بالفلاح أو العامل أو الراعي .... إلخ.

وكثيرًا ما استخدم المؤلف الصور الشعرية المستوحاة من الطبيعة لقوة تأثيرها في نفس المتفرج مثل:

" الميه دي دمعنا يا نيل بجيري فيك

ولحمره دي دمنا يا طمي ناطق فيك

ولشمس شاهده على الشبعان وع المحروم

والعدل ه ببلدنا ... قال أنا مظلوم" ... [15]

5- الزمان:

لم يشر المؤلف إلى زمن المســرحية الــدرامي – صــراحة – وإنما أورد بعض الإشــارات إلى حــوادث تاريخية معينة وقعت في مصر قبل ثــورة يوليو عــام 1952، مثل : (معركة العلمين وحادثة كــوبري عبــاس). وقد اســتخدم المؤلف تكنيك الاسترجاع – الـذي يعـني إعـادة تجسـيد موقف ماضـوي – في بعض المشـاهد، وبخاصة حين يتم اسـتدعاء شخصـية حسن (الـراوي) ليوضح المؤلف وعي حسن بما يــدور حوله من قهــر، حيث يقــول الــراوي بلســان (شخصية حسن):

" بكره ... بكره تفهمي

ليه مافيش ولا غنوه واحده..

من غنواينا اللي شارده في الفضا .. مره تمت ..

ليع تطب الحدايات زي القضا ع الحمام ...

والغنوه تخرس ... " .... (16)

وبهذا فإن هناك مستويين للزمن في المسرحية هما:

الأول: زمن الحدث الحاضر أمام المشاهد.

الثاني: زمن الماضي وهو الذي يتم عبر تكنيك الاسترجاع – كما ذكرنا - .

6- المكان:

تقع أحداث المكان بين صعيد مصر والإسكندرية، حيث تبدأ المســرحية – بوصول نعيمة إلى الإسكندرية حيث إنها المنطقة التي ألقت فيها السلطة جثة حين. وهناك ثلاثة منـاظر فقط للمسـرحية، هي: بجـوار شط النيـل، وكهف أو مغارة، على شاطئ الإسكندرية حيث البحر الممتد والبـواخر والسـفن – وهي أطر دلالية تحدد الموقع الجغرافي للحظة الحدثية في رحلة نعيمة.

7- الإيقاع:

اعتمد المؤلف في صــياغته لمســرحية (مــنين أجيب نــاس) على عــدة مصادر لخلق عملية التنوع الإيقاعي، وأهم هذه المصادر:

اختلاف أشكال التعبير للفكرة الواحدة:

إن المؤلف قد عــدد من أدوات تعبــيره الأدبية لخلق تنــوع في الإيقــاع، حيث يعبر عن فكرة الظلم – على سبيل المثـال لا الحصر – من خلال الحـوار العادي مثل:

" ما هو لو كان فيها عدل يا نعيمه..

كا كانتش يبقى فيها قتل ... ولا سرقه ..

كان زمانك يا حسن يتغني لسه" .... (17)

هذا الاختلاف في أشكال التعبير من شأنه أن يصنع ألوانًا إيقاعية مختلفة خاصة وأن لكل شكل من هذه الأشكال تفعيلته التي تحكمه.

ومن بين عناصر الإيقـاع الـتي اسـتخدمها المؤلف أيضًـا عنصر (اللـون المسرحي) حيث إن المسـرحية قد صـبغت فيلـون جـاد أساسي وهو الغـالب طوال الأحداث ولكنه يختلط ببعض المناطق ذات اللون الهزلي، وهو ما يتضح في المشـهد الثـاني من الفصل الثـالث. ومن شـأن هـذا التغـير في اللـون المسرحي أن يغير من طبيعة مزاج عملية التلقي وبالتالي يقوم هـذا المصـدر الإيقاعي بوظيفة كسر حدة جدية اللون وهو ما يعرف بعملية الترويح الهزلي.

ومن بين الأشـــياء المهمة الـــتي يجب احتـــواء النص على مجموعة من الرموز أهمها:

1- رأس حسن:

من خلال التحليل السـابق للبنـاء الـداخلي للمسـرحية، يتضح أن الـرأس تعـني عملية الـوعي حيث صـاحبت نعيمة منذ بداية رحلتها حـتى نهايتها بعد اكتمـال دائـرة وعيها بمفـردات واقعها وأسـباب القهر فيه لكـون حسن مغنيًا فإن التعبير عن الوعي كان عـبر الكلمة وعلى هـذا فـإن الـرأس تعـني (كلمة الوعي) أو (الوعي المعبر عنه عن طريق الكلمة).

2- الجسد:

لقد افتقدت جميع أشكال تمرد القوى المقهورة إلى قـوة الفعـل، وكـان لبحث نعيمة عن جسد حسن تفسير يعني باستلهام الوعي (من خلال الرأس) والقـــوة الفعلية (من خلال الجســـد) وهـــذه ما تؤكـــده الفكـــرة الأساســـية للمسرحية.

3- الكلب:

إن نعيمة تعلن – من خلال هفوتها – بـأن الكلب هو حسن نفسـه، ويبـدو ذلك واضحًا في حديثها إلى الكلب حيث تقول:

" أخرة المشوار ده ايه ...

قول يا عنتر ... يا حسن ... " .... [19]

وما يؤكد ذلك رد نعيمة على سؤال لإحدى النساء خاص باختفاء الكلب:

" ضياع يا عيني في المظاهره ..." ... [20]

وضـياع الكلب في المظـاهرة يعـني ضـياع (الوفـاء للوطنيـة) حيث مهد المؤلف لوجود الخيانة في هذه المظاهرة على لسان العامل:

" أنا خايف م الخيانه ...." ... [21]

ومما يؤكد معني الوفاء للوطنية الذي كـان يمثله حسن فقتلته السـلطة، خوف اليهود وذعرهم من وجود الطلب في المشهد الأول من الفصل الثـالث، فالأعداء لا يهابون إلا المخلص لوطنه المستعد للتضحية بنفسه في سبيله.

أما عن الفكرة الأساسية في المسرحية فمؤداها:

" أن الكلمة لا تردع قهرًا "

وقد تشكلت هذه الفكرة الأساسية من خلال عدة أفكار فرعية أهمها:

" الخيانة، الظلم، الغدر، الغناء ... إلخ".

ولا يبقى لنا بعد ذلك سوى أن نشـهد التوظيف الـدرامي لأشـكال الأدب الشعبي من أغنية شعبية ومثل شعبي وأسطورة.

(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في مسرحية:
(منين أجيب ناس)

1- (أصل اللسان ده حصان ... تصونه ما تنهان

وتهينه ما تنصان ... وكل قول بميزان ..) ... [22]

يقصد هذا المثل ضرورة التزام المرء بالتأدب دائمًا، ومراعاة عـدم تعويد اللسان على الخطأ، فإن زلة اللسان تسبب الإهانة لصاحبها. ويـرد هـذا المثل على لسان إحدى الحوريات في موقف يرددوها على أسـماع النـاس جمعيًا .. وهنا يورد المؤلف معنى التزام أدب الحديث بشـكل يعـني عـدم تعـرض أحد بالحديث عن السلطة في أمر من أمورها. وهو هنا يؤكد الاتجاه السلبي الـذي سلكه كل من قابل نعيمة ويعني بالتالي نقد هذه السلبية .. وعلى أساس هذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي : (نقد فكرة ما).

2- (أردب ما هولك .. طب ليه تشوف كيله ..

دقنك هاتتعفر .. ويكلفوك شيله ...) ...[23]

نستشهد بهذا المثل بعد أن نتدخل في أمر لا يعنينا، فيصيبنا من الأذى ما كنا في غـنى عنه لو أننا تركنا هـذا الأمر لأصـحابه. ويـورد المؤلف هـذا المثل على لسـان إحـدى الحوريـات أيضًـا في نفس الموقف السـابق ولتأكيد نفس الوظيفة وهي: (نقد فكرة ما) والفكـرة هنا فكـرة الموقف السـلبي من أمـور الغير.

3- (تكسير لبنتك ضلع .. ضلع لها ضلعين) ... [24]

يعني هذا المثل – في واقعه الشـعبي – ضـرورة تـأديب الابنة بلا هـوادة. ويعرضه المؤلف على لسان (نعيمة) حيث تقص على أسماع الحوريـات مـدى القهر الــذي لاقته في بيت أوبيهــا. وبهــذا نــرى أن ثمة توافقًا بين فكــرتي الموقف الدرامي المعروض والمثل الشعبي.

وعلى أســـاس هـــذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تلخيص فكـــرة الموقف وتأكيدها).

4- (حكم القوى في الضعيف) ... [25]

يعـني هـذا المثل سـلطان القهر وطغيانـه. ويـورد المؤلف على لسـان (نعيمــة) في موقف تقص فيه للمراكبية مــدى القهر الــذي لاقته من عمــدة القرية الذي حرض أباها – بالقوة – ضد حسن. ويتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي:

(تأكيد الفكرة التي ترد عبر الموقف الدرامي) . وهي فكرة القهر.

5- (قالوا للمرحوم كلام مدهون بزبده) ... [26]

وأصل المثل هـو: كلام الليل مـدهون بزبـده، ويطلع عليه النهـار يسـيح. ومن الواضح أن المؤلف قد أجـرى تعـديلاً هنا لهـدفين: الأول هو أن يمـتزج المثل بخصوصـية الموقف الخـاص بنعيمـة. والثـاني فرضـته تفعيلة حـوار الشخصـيات. وقد ورد هـذا المثل على لسـان (نعيمـة) في موقف تشـرح فيه للمراكبية كيف كـان خـداع العمـدة وأبيها لحسن حين وعـداه بقبوله زوجًا لنعيمـة. ومن الجلي أن المؤلف قد حـذف كلمة (الليـل) في صـياغته للمثل لتأكيـدها. إن ألإعـال الليل بوجه عـام تتسم باللصوصـية والغـدر، وأن سـلوك العمدة تجاه حسن إنما يتسم أيضًا بالغدر. وعلى هذا لأساس يتضح أن وظيفة المثل هنا هي: (تأكيد الفكرة المطروحة عبر الموقف الدرامي).

6- (مين يعين عبد المعين) ... [27]

وأصل المثل هـو: جبتك يا عبد المعين تعـني، لقيتك يا عبد المعين عـايز تتعـان. إن صـياغة المؤلف للمثل على هـذا الشـكل تهـدف تأكيد أن من بيـده المعونة هو في حاجة إلى معونة. وقد ورد لسـان (أحد المراكبيـة) الـذي يؤكد أن حسن كان لسان حال الناس، لقد كان يعنيهم على أمورهم والآن قد مـات حسن، وهو في أشد الحاجة لمن يعنيه وينتشله من النهـر. والمؤلف يعـبر هنا عن يأس المراكبي من دوام حال الظلم.

وبهذا تكون وظيفة المثل هنا هي : (الإفصاح عن حال الشخصية).

7- (مقادير مكتوبة لنا ع الجبين)... [28]

يعني هذا المثل – في واقعه الشعبي – الإيمان بفكرة القدرية. ويرد هـذا المثل على لسان (الـراعي) الـذي يعـرض بنعمة اليـائس المستسـلم باقتناعه لكل ما يـرى من أشـكال القهر وألوانـه. إن المؤلف هنا يعـرض كيف أن السـلطة بقهرها المتزايد تتقتل كل من يقف في طريقها في الـوقت الـذي يعـرض فيه استسـلام الرعية ويأسـها من إمكانية الوقـوف ضد هـذا القهر وإزالته.

وبهـذا يتضح لنا أن المؤلف هنا وظف المثل على أسـاس أنه (يفصح عن حال الشخصية) . وهو حال يأسه واستسلامه لقهر السلطة وبطشها.

8- (اللي يشوف بلاوي غيره ...

بلوته يتهون عليه) .... [29]

يعني هذا المثل - في أصله الشعبي – أنه مهما عظمت مشاكل الإنسـان سرعان ما يـدرك أنها أسـهل وقعًا من مشـاكل غـيره. لكن المؤلف يسـتخدم هذا المثل الذي تستخدمه نعيمة في حديثها.

إن نعيمة لم تـدرك سـوى أن هـذا القهر فـردي، وأن المأسـاة إنما هي مأساتها فقط .. لكن الراعي يؤد لها – في هذا الموقف – أن المأساة مأسـاة جماعية وليست فردية. وبهذا يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي: (دحض فكرة ما) وهي الفكرة الخاصة بفردية المقهـور مؤكـدًا أن القهر واقع على الجماعة كلها.

9- (آدى الفاضي عامل قاضي) ... [30]

يعـني هـذا المثل أن الخـالي من العمل يسـتطيع أن يتـدخل في شـئون الناس وينظر في شكواهم. ويـرد هـذا المثل في موقف مـؤداه افتقـار الفلاح إلى العمل لشـدة وطـأة الظلم الـتي فرضـها النظـام السياسي القـاهر. وهو يساق على لسان (الـراوي) الـذي يؤكد أن خلـوه وخلو غـيره من نعمة العمل قد فتح أعينهم على قضايا مجتمعهم، وبالتالي أدركوا أن سـبب كل هـذا القهر هو خلو المجتمع من منطق عـادل يحكمــه. ويؤكد المؤلف في نفس الموقف كيف أن القاضي الــذي كــان من الــواجب عليه أن يشــتغل بقضــايا النــاس وشـكواهم قد انشـغل بغـير مهنته لضـياع قمة العـدل في المجتمـع. ويم هد المؤلف بهـذا المثل لأحـداث تعـني بشـيوع الفقر النـاتج عن بطالة العمــال والزراع وبالتالي يمهد لوقوفهم ضد السلطة القاهرة بعد أن أدركوا مدى ظلم السلطة خلال فترة توقفهم عن العمل. ومن خلال هذا يتضح أن وظيفة المثل هنا هي : (التمهيد لأحداث تالية).

10- (بس يموت المعلم ولا يتعلم) ... [31]

يعني هذا المثل – في واقعه الشعبي – أن أحداث الحياة هي خـير معلم، وأن من تعلم منها شيئًا في يـوم يتعلم منها شـيئًا آخر في يـوم تـال... فعملية التعلم عملية دائمة مسـتمرة ولا تنتهي. ويـرد هـذا المثل على لسـان (الفلاح) الذي يقص على أسـماع نعيمة كيف أن حسن – رغم علمه بخـداع السـلطة – قد وقع فيشرك نصبته السـلطة له حين وعدته بتزويجه من نعيمـة. والسـلطة هنا هي سلطة العمدة الذي ما لبث أن فضحه حسن في كل موسم انتخــابي. لقد أدرك نفاقه وخداعه ورغم ذلك صــدق وعد العمــدة لــه. وهنا يتضح أن الفلاح يشـعر بالسف لن حسن مثـال الـوعي في البلـدة قد خدعته السـلطة. وبهذا يتضح لنا أن وظيفة المثل هنا هي:

(الإفصاح عن حال الشخصية) وحالتها هنا هو أسفها وضيقها ما قد جرى لحسن على يد السلطة.

11- (اللقمة الهنية ... أهي برضه تكفي ميه) ... [32]

يعني هذا المثل - في واقعه الشعبي – رضى الشخص عما قد قدره الله له من رزق حلال، كما يعـني أن الـرزق الحلال خـيره زائـد، ويكفي أكـثر من حاجة الشخص نفسه إليـه. ويسـوقه المؤلف على لسـان (الفلاح) في سـياق متنـاقض لهـذا المعـني؛ إذ يعـدد صـنوف الخـيرات الـتي تنتجها أرض مصر ثم ينظر إلى الـرزق الـذي ناله من هـذا الخـير فيجـده قليلاً ولا يفي بحاجتـه. إن الفلاح هنا يضـيق فقط لا من قلة مـورده، وإنما لن هنـاك ظلمًا في التقسـيم الاجتمـاعي وبالتـالي يضـيق من فكـرة الطبقية الــتي فرضــها هــذا النظــام الاقتصادي المتسم بالفقر في القوت الذي يرضى بما قسـمه الله له من رزق إذا ما كان هذا الرزق يدل عن مـورد البلـدة الحقيقي، وأن يتسم هـذا المـورد بالشيوع وبالتالي يطالب الفلاح بالعدل الاجتماعي . وعلى أسـاس هـذا يتضح

لنا أن وظيفة المثل هنا هي: (التأكيد على الفكـــــرة المطروحة في الموقف الدرامي المعروض).

ومن خلال هذه الدراسة التحليلية لموضوع الأمثال الشعبية في مسرحية (منين أجيب ناس) يتضح أن وظيفة المثل هنا قد تعددت على النحو التالي:

1- نقد فكرة ما ودحضها.

2- تأكيد الفكـرة المطروحة عـبر الموقف الـدرامي بتلخيصـها في جملة مثلية.

3- الإفصاح عن حال الشخصية.

4- التمهيد لأحداث تالية.

(2) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية:
(منين أجيب ناس)

تنوعت أنـواع الأغـاني الشـعبية المسـتخدمة في مسـرحية (مـنين أجيب نـاس) بين أغـاني المناسـبات الاجتماعية الـتي تشـمل أغـاني لعب الأطفـال وأغاني العديد وبين المـوال غـير القصصي بشـكليه الربـاعي والخماسي وبين الموال القصصي حيث موال حسن ونعيمة.

ويمكن عرض هذه الأنواع المختلفة للأغنية الشعبية على الوجه التالي:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

(أ) أغاني لعب الأطفال:

1- (طلعت أدب ... نزلت أدب ... لقيت الدب ...

يقزقز لب .. ضربت الدب ... وخدت اللب) ....[33]

تتسم هذه الغنية – شأنها شأن أغـاني لعب الأطفـال جميعها – بأنها على درجة كبيرة من بساطة التركيب وسذاجة التعبير. وهي تعرض كيف أن بطولة الطفل وشجاعته قد حفزاه على نازلة دب من أجل حفنة من أدوات التســلية .وقد أورد المؤلف هذه الأغنية على لسان (الراوي) في الجزء الغنـائي الـذي يمهد للموقف الــــذي يجمع بين نعيمة والفلاح، حيث يعـــبر المؤلف هنا عن موقف مماثل لمعنى هذه الأغنية.

إن الفلاح على وعي تام بما يـدور حوله من أحـداث ولكنه لا يتخذ موقفًا إ]جابيًا أمــام الســلطة القــاهرة، إنه فقط يعــبر عن وعيه من خلال الكلمة المصحوبة بالشكوى لا بالفعل الإيجابي الذي يحل له كافة مشكلاته.

وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي تؤديها هذه الأغنية هي : (تلخيص الفكرة المعبر عنها من خلال الموقف بغـرض تأكيـدها)وهي فكـرة التنفيث عن الإحساس بالقهر بالكلمة لا بالفعل.

2- (يوحا يوحا .. يا اولاد أحمد .. قولـــوا لاحمد ..
يربط كلبه قلبــه.. وحش وعقــار .. اقف
زنهار ... على بـاب الـدار ويقاله زمـان..حـالف
ايمـان..ما يخلي غـريب..تعبـان أو ديب يـدخل
لاحمد . وولاد أحمد .. يوحا يوحا ..) ....[34]

قـام المؤلف بتعـديل هـذه الأغنية لتتنـاس مع الموقف الـدرامي الـذي وضعها فيه، وهو تعديل عقد من الفكـرة المطروحة فيها وحملها معـنى أقـوى مما عليه – في واقعها الشعبي – واحتفظ بنفس أدوات التعبير البسـيطة، كما احتفظ بنفس الإيقاع الذي تميزت به الأغنية الشعبية . وترد هذه الأغنية – في ثوبها الجدي – على ألسـنة (الفلاحين) بشـكل متنـاوب، كل منهم يشـارك في هذا العب بجملة أو باثنين من جمل الأغنيـة، في موقف يعـبر فيه المؤلف عن

وعي الفلاحين بمـدى الظلم الـذي يتعرضـون له – انظر تحليل المسـرحية – ولكنهم لا تخذون موقفًا مواجهًا لهذا الظلم في صورة فعل، وإنما يتخذون من الكلمة وسـيلة للتعبـير عما في صـدورهم من مكبوتا ضد السـلطة القـاهرة، وبذلك تتم علية التطهير مما أصابهم من إحساس بـالظلم . لقد أورد المؤلف هـذه الأغنية في ختـام موقف درامي يعـبر عن وعي الفلاحين بقهر السـلطة لهم، ليؤكد بـذلك أن هـذه الفئة فئة الفلاحين – تكفيهم الكلمة لا الفعل لـردع الإحساس بالظلم الواقع عليهم.

وعلى أساس هذا يتضح أن الوظيفة الدرامية التي تقـوم بها هـذه الأغنية – أيضًـا – هي : (تلخيص الفكـرة المطروحة خلال الموقف بغـرض تأكيـدها)، وهي فكرة اسـتبدال التعبـير عن وعي الفلاحين من الفعل المواجه للقهر إلى الكلمة المعبرة عنه فقط.

(ب) أغاني العديد:

1- (قالت وحيده من غير وليف

قلت لهال مرحب بكل ضيف

قالت يا زاد حرمت الزاد

من يوم وليفي ما راح ولا عاد) .... [35]

قسم المؤلف أجـزاء هـذه الأغنية لـترد على ألسـنة كل من (نعيمـة) و (الحوريات) بعد أن تسترجع نعيمة كل ما حدث لها من ظلم، وتعـبر نعيمة في إطـار الموقف الـذي تغـني فيه هـذه الأغنية لعن إحساسـها بـالمرارة لفقـدها محبوبها حســن. وهكـــذا يتضح أن وظيفة الأغنية هنا هي وظيفة درامية حيث تقــوم بعملية (الكشف عن الواقع النفسي للشخصــية)، وهو إحســاس نعيمة بالمرارة لفقدها حبيبها حسن.

2- (جرحي من الميه ... مكران عليه ..) ... [36]

بعد هذا البيت الشـعري أحد أجـزاء أغنية كاملة تعـني بموضـوع العديد – انظر نماذج الأغاني في الباب الأول – وترد هذه الأغنية على لسان (الـراوي) في فاصل غنائي بعبر فيه عن مدى الكرب الـذي أصـابه كأحد أهـالي البلـدة، ويلي هذا الموقف الذي يجمع بين نعيمة والفلاح. وهنا نجد أن المؤلف ما زال يعـرض النغمة الهروبية الـتي تعـني عـدم مواجهة أهل البلـدة لسـلطة وجهًا لوجه، ولهذا يمهد هذا البيت لعرض الفكرة عبر موقف درامي كامل يعبر عن نفس الفكرة.

وعلى أســـاس هـــذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهـــذه الأغنية هنا هي: (التمهيد لموقف درامي).

ثانيًا: الموال:

(أ) الموال غير القصصي:

1- (بييجي معاد الفطار ، نفطر على الدقه

بيجي ميعاد الغدا، لا لقمه ولا سقا

بيجي ميعاد العشان يبقى العشا ريقنا

يا رازق النمله، تسترنا وترزقنا) ... [37]

من الملاحظ أن هـذا المـوال – من ناحية الشـكل – من نـوع (المـوال البغدادي)؛ لاشتماله على أربعة أبيات تؤدي معنى كـاملاً، أو من نـوع (المـوال الأحمر)؛ لاحتوائه على موضوع يتسم بالطـابع الحـزين. ويعـرض هـذا المـوال فكرة (الفقر) – في واقعه الشـعبي – وقد ورد على لسـان (الـراوي) – الـذي يجمع بين نعيمة والراعي. حيث يعرض المؤلف من خلاله فكـرة القهر – انظر تحليل المسـرحية – ويوضح هـذا أن فكـرة (الفقـر) هي نتـاج طـبيعي لفكـرة (القهـر) الـذي يشـمل مسـتوييه المـادي والمعنـوي. وبهـذا يتضح ن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي طرح (فكرة مـا)، وهي (كسر حـدة وحـدة الإيقـاع)، حيث إن هـذا المـوال يختلف في تفعيلته عن تفعيلة الحمل الحوارية الـواردة على ألسنة الشخصيات. ومن شـأن هـذا التغـير في التفعيلة أن يصـحبه تغـير في إيقاع الجملة القوليـة، وبالتـالي يحد من رتابة الإيقـاع المنتظم النـاتج عن الحوار الذي يعتمد على تفعيلة واحدة.

2- (يا قطن يا قطن .. سارحًا لك بلا نيه

للصبح للضهر للمغرب موطيه

تعالي يا امه خديني من بلاد الناس

لا خولي يرحم ولا ملايه زي الناس) .... [38]

هذا الموال من نوع (الموال البغدادي)؛ لاشتماله على أربعة أبيات تـؤدي المعنى كاملاً، كما أنه من نوع (الموال الأحمـر)؛ لاحتوائه على موضـوع يعـني بالشكوى والألم. ويعرض هذا الموال – بشكل عام – شكوى إحـدى الفلاحـات نتيجة لإحساسـها بـالقهر المتمثل في إحساسـها بـالألم نتيجة للعمل المجهد المتواصل الذي لا تفصله أوقات للراحة.

وقد ورد هذا الموال على لسان (فلاحة) في فاصل غنـائي يمهد للموقف الذي يجمع بين نعيمة والفلاحين. إن الموال يتعرض لفكرة القهر – كما قلنا – والموقف الـدرامي التـالي له يعـبر عن نفس الفكـرة. وبهـذا تكـون الوظيفة الدرامية للموال هنا (طرح فكـرة مـا)، وهي فكـرة القهـر، كما يقـوم المـوال أيضًا بوظيفة درامية أخرى وهي (التمهيد لموقف درامي)، وهو الموقف الـذي يجمع بين نعيمة ومجموعة الفلاحين.

3- (في البحر لم فتكم، في البر فتوني

بالتبر لم بعتكم، بالتبن بعتوني

أنا كنت ورده في بستاني قطفتوني

وكنت شمعه في وسط البيت طفتوني) ...[39]

من الجلي أن هذا الموال – أيضًا – من نوع (الموال البغـدادي) من ناحية الشكل، ومن نوع 0الموال الأحمر) من ناحية الموضوع. ويشير المؤلف – في إرشاداته المسرحية – إلى أن هـذا المـوال يلقيه (مغن) بع د أن تسـمع جملة حسن المميزة، الدالة على اقـتراب جثته من المكـان الـذي يعـبر عنه المنظر المسرحي. وقد ورد المـوال في نهاية الموقف الـذي يجمع بين نعيمة والكهل – انظر تحليل المسرحية – وهو لا علاقة له بالموقف السـابق له بقـدر علاقته بـالموقف التـالي – في المشـهد التـالي – الـذي ينفـرد فيه نعيمة مع كلبهـا؛ لتشكو له عن مدى سلبية أهل الكفر الذي تعيش فيه؛ لنهم سـمحوا للعمـدة بأن يذبح حسن. إن نعيمة هنا تؤكد أن هذه السلبية هي نوع من أنـواع الخيانة المتسببة في قتل حسن. في الوقت الذي يؤكد فيه المـوال فكـرة (الخيانـة) وهي فكرة سادت أ{جاء المسرحية ويؤكدها الموقف التالي لهذا الموال.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي (التمهيد لموقف تـالٍ) من خلال طرح فكرة الخيانة الـتي يحتـوي عليها – بشـكل مفصل – الموقف التالي للموال.

4-نفضل نقول الزمان اندار وحملنا

طب مين وراك يا زمان خلالك تحملنا

ياما اشتكينا الزمان، ضحك الزمان منا

وقال ما أنا زيكم شايل وأحمالي

تقيلة .. حتى اسمعوني ينادي جمالي) ...[40]

من الملاحظ أن هـذا المـوال – من ناحية الشـكل – من نـوع (المـوال الأعرج) لاحتوائه على خمسة أبيات يتم من خلالها طرح معنى كامل. وهو من نوع (الموال الأحمـر) – من ناحية الموضـوع – لتعرضه لنغمة حزينـة. وقد ورد هذا الموال على لسـان (الـراوي) في الخاتمة الغنائية من الفصل الثـاني. لقد تعرض بعض أهـالي البلـدة للقتل لمحـاولتهم انتشـال جثة حسن من النيل – انظر تحليل المسرحية – وانتهى بعض الأهالي إلى اسـتخلاص طريقة مناسـبة للتعامل مع السلطة لن تجدي شـيئًا غـير لأنهم لم يضـعوا خطة تتسم بالـذكاء لمواجهة السلطة. وهذا ما يؤكده الموال التالي لهذا الموقف، حيث يستخلص أن الزمان لا ذنب له فيما يحـدث للنـاس، وإنما المسـئول عن هـذا الواقع هم الناس أنفسهم.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهذا الموال هي (التأكيد على فكـرة ما) وهي فكرة تحمل المسئولية المطروحة خلال الموقف السابق للموال.

(ب) الموال القصصي:

اعتمد المؤلف في صـياغته لهـذه المسـرحية على موضـوعين من موضوعات (الموال القصصي) وهما:

1- موال أدهم الشرقاوي.

2- موال حسن ونعيمة.

وقد أورد المؤلف بيتًا واحدًا من موال أدهم الشرقاوي، كما أورد ملخصًا لموضوعه على لسان إحدى الشخصيات المسرحية، وأورد الجـزء الأعظم من موضوع موال حسن ونعيمة ما يعرف بـ(عتبة المـوال) حيث اسـتخدم البيـتين الأولين منه.

وفيما يل شرح تفصيلي لكل من الموالين:

1- موال أدهم الشرقاوي:

(منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه) ... [41]

هـــذا الـــبيت هو مطلع المـــوال القصصي المعـــروف باسم (أدهم الشرقاوي)، وهو يعني بالبحث عمن ينقل موضوع الموال إلي النـاس ليعظهم ويعلمهم. ومن الجدير بالذكر أن المؤلف لم يربط بين موال أدهم الشــرقاوي وبين الموقف الدرامي الذي يرد فيه هذا الـبيت الشـعري. ولهـذا فـإن البحث عن وظيفة هذا البيت لن تتعـدى إطـار ما يقدمه للموقف الـدرامي. وقد أورد المؤلف هذا البيت على لسان (نعيمة) الـتي تكـرره مـرتين في الـوقت الـذي تغني الحوريات بـالألم الـذي تمكن من نعيمة لفقـدها حبيبها حسـن، وقبل أن تروي قصتها مع حسن للحوريات . إن نعيمة قد جـاءت للبحث عن جثة حسن – انظر تحليل المسرحية – ولهذا فهي تبحث عمن يساعدها في العثور عليهـا. وبهـذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهـذا الـبيت من المـوال هي: (التعبـير عن رغبة الشخصية)، حيث تبحث نعيمة عمن يدلها عن المكان الـذي تـوقفت فيه جثة حسن.

هذا وقد استخدم المؤلف تلخيصًا لموضـوع مـوال أدهم الشـرقاوي هـذا نصه:

(كـــان ورايا ليل نهـــار – يقصد الباشا – لما هجت م البلد .. كلها ورحت الجبل وبقيت م المطاريد ! كل يوم نكتر ونقـوى .. وبقينا جيش كبـير كنا نسـقط ع البلد زي الصـقور . عيـني عينك بالسـلاح عز ضـهر ... واللي ناخده من عنين الباشا .. نديه للأهلي .. قـولي دوخنا الحكومة والحكومة كلها ف ايد الإنجلـــيز . فلست قـــدامنا مـــده .. بس رجعت غلبتنا برضه باللعبى الثديمة ... بالخوانة ... بغازية ..) .. [42]

ومن الجدير بالذكر أن هذا التلخيص لموضوع (موال أدهم الشـرقاوي) .. [43] قد ورد على لسـان (الكهـل) الـذي يـروي لنعيمة أن موضـوع مقتل حين أخف وطـــأة من موضـــوع الآخـــرين ويضـــرب لها مثـــالا على ذلك من حياته الخاصة، مؤكدًا أن غدر السلطة وخيانة صـاحبه هما اللـذان أدى به إلى دخوله السجن، لقد تعرض الكهل في شبابه لقهر السلطة وغدرها وخيانة الأصـحاب، وهو أحد الخيـوط الـتي يحتـوي عليها نسـيج المسـرحية؛ ليؤكد بـذلك المؤلف على إحدى الأفكار المهمة المطروحة في أكثر من جزء من أجزاء المسرحية.

وبهـــذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لهـــذا التلخيص لموضـــوع مـــوال أدهم الشـــرقاوي هي: (التأكيد على أفكـــار مهمة في المســـرحية) وهي أفكـــارك القهـــر، والغـــدر، والخيانـــة. حيث يـــبرهن الـــراعي لنعيمة أن القهر ليس واقعًا عليها فقط، وإما هم أمر عام يعاني منه آخرون.

2- موال حسن ونعيمة:

(لو كنت أعرف بأن الوعد متداري!

والله يا عالم ما كنت خرجت من داري!) ... (44)

استـمد المؤلف – نجيب سـرور – هـذين البيـتين من در المـوال الأصـلي المعروف باسم حسن ونعيمة – انظر نمـاذج المـوال في البـاب الأول – حيث يردان في مفتتح حـديث (نعيمـة) للحوريـات اللاتي يطلبن منها أن تقص على أسماعهن موضوع مقتل حسن. وفي هذين البيتين تعـرض نعيمة مـدى النـدم والحسرة لخروجها إلى بلدة حسن بعد هروبها من كفرها. ومن شـأن هـذا أن يثير في أذهان الجمهور سؤالاً حول السبب الذي دعا نعيمة إلى هذا الندم.

وعلى أسـاس هـذا تكـون الوظيفة الدرامية لهـذين البيـتين هي: (إثـارة التشـويق لـدى المتفـرج)، وهو الأمر الـذي يتم الإجابة عنه دراميًا من خلال أحداث المسرحية. وعن علاقة الحدث الدرامي بأحداث عنه الموال القصصي الشعبي المعروف باسم ك (موال حسن ونعيمة). فيمكن إ]جازها على النحو التالي:

(أ) حبكة الموال القصصي (الجزء المستلهم):

1- حب نعيمة لحسن، ورغبة في الزواج من نعيمة.

2- وصول حسن إلى بيت والد نعيمة وتقدمه لخطبتها.

3- رفض الوالد طلب حسن بحجة أنه "مغنواتي".

4- حزن حسن الشديد على صد والد نعيمة له واعتراضه عليه بعلاً لابنته.

5- حسن يتفق مع نعيمة ويهربان إلى بلدة حسن بمعاونة بعض الأصدقاء.

6- بعض ألي الكفر (!) يقنعون والد نعيمة بالـذهاب إلى حسن والقصـاص منه لضياع شرفه.

7- وصول والد نعيمة إلى بلدة حسن، وترحيب حسن له.

8- الوالد يتأكد من أن ابنته نعيمة ما زالت عذراء.

9- حسن يطلب من والد نعيمة الإسراع بـالزواج، وموافقة الوالد شـريطة أن يتم ذلك فيكفر نعيمة بعد أسبوع.

10-نعيمة تطلب من حسن ألا يأتي لطلب يدها لإحساسها بغدر أبيها بحسن.

11-والد نعيمة يتفق مع كل من حنة وحنين على إحضارهما لحسن إلى كفر نعيمة.

12- الإخوان –حنة وحنين –يقنعان حسن بالعودة معهم لإحياء حفل زواج.
13-يصل الإخوان ومعهم حسن وحده إلى كفر نعيمة.
14-الإخوان يلوما حسن لأنه لطخ شرف البلدة وقتلهما إياه.
15-نعيمة تخفي رأس حسن في رقائق من الحرير وتخبر الأخوين أنها تخلصت منها.

هذا هو الجزء الذي اعتمد عليه المؤلف في صياغة بعض أجزاء المسرحية ، ومن خلال عرض الجزء الحدثي الخاص بهذا الموضوع تتجلى نقاط التشابه والخلاف بين الأصل الشعبي والمعالجة الفنية، ويمكن إيجاز الموالية على الوجه التالي:

(ب) حبكة المسرحية: (الجزء الذي يستخدم فيه بعض أحداث الموال)

1-حب نعيمة لحسن ، ورغبة حسن في الزواج من نعيمة.

2-طلب حسن يد نعيمة من أبيها.

3-رفض الوالد طلب حسن بأمر من العمدة ، وذلك لسخرية أغاني حسن من أفعال العمدة.

4-علم نعيمة بمرض حسن من خلال غجرية أرسلها لها حسن .

5-نعيمة تهرب من كفرها إلى بلدة حسن بمعاونة الغجرية .

6-ضيق العمدة من هرب نعيمة وأمرها لوالدها بأن يذهب لإحضارها.

7-وصول والد نعيمة إلى بلدة حسن وترحيب حسن له

8-الوالد يتأكد من أن ابنته نعيمة ما زالت عذراء.

9-والد نعيمة يعد حسن بقبوله الزواج إذا ما جاء إلى كفرها وطلب يدها منه.

10-نعيمة تطلب من حسن ألا يأتي لطلب يدها لإحساسها بغدر العمدة لحسن.

11-وصول حسن-بنفسه –إلى كفر نعيمة في الميعاد الذي حدده له أبوها.

12-إرسال العمدة بعض الخفر وذبحهم حسن في إحدى الديار التابعة للعمدة.

13-نعيمة تخفي رأس حسن بعد أن وضعتها في رقائق من الحرير.

يتضح من خلال المقارنة بين الحبكتين السابق ذكرهما أن المؤلف لم يغير إلا في مفردة حديثة واحدة، وهي إبدال حنة وحنين في الموال الأصلي-انظر نموذج الموال في الباب الأول-بشخصية العمدة وبعض أتباعه –انظر تحليل المسرحية.

والسبب الذي دعا المؤلف إلى إحداث هذا التغير هو اهتمامه بالتأكيد على وجود السلطة القاهرة ، المتمثلة في العمدة في بداية المسرحية ، ثم

شخصية الملك نفسه بعد ذلك . ومن خلال تحليل المسرحية ، يتضح أن المؤلف قد أورد هذا الجزء المستلهم من(موال حسن ونعيمة) في أسلوب سردي على لسان نعيمة ، حيث يمثل هذا الجزء ماضي نعيمة ، ويقوم بوظيفة درامية هامة هي: (تبرير الرغبة الدرامية للشخصية)، وهو تبرير رغبة نعيمة في البحث عن جثة نعيمة في الحدث المسرحي كله. هذا بجانب قيام هذا الجزء بوظيفة درامية من الأهمية بمكان أن نورد ذكرها وهي (عرض فكرة ما) إذ أن هذا الجزء يعرض فكرة الغدر في الوقت الذي يلاحق فيه المؤلف هذا الجزء بموضوعات متنوعة للتأكيد على هذه الفكرة.

يتضح من خلال هذه الدراسة التي عنيت بالتوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية (منين أجيب ناس) أن المؤلف قد استخدم عدة أنواع من الأغنية الشعبية وقد عدد من توظيفها دراميا ويمكن إجمال ذلك على الوجه الآتي:

أولا: أغاني المناسبات الاجتماعية:

استلهم المؤلف موضوعين أساسيين هما:

(أ)أغاني لعب الأطفال.(ب)أغاني العديد.

وقد أدت هذه الأغاني عدة وظائف درامية هي:

1-تلخيص الفكرة المعبر عنها من خلال الموقف الدرامي لتأكيدها.

2-الكشف عن الواقع النفسي للشخصية .

3-التمهيد لموقف درامي تال.

ثانيا : الموال:

استخدم المؤلف شكلين من أشكال الموال غير القصصي وهما (الموال البغدادي)والموال الأعرج). وقد قام هذا النوع من المواويل بعدة وظائف درامية هي:

1-طرح فكرة ما.

2-كسر حدة وحدة الإيقاع.

3-التمهيد لموقف درامي تال.

4-التأكيد على فكرة ما.

هذا إلى جانب استلهام المؤلف لموضوعين من موضوعات الموال القصصي وهما عن (موال أدهم الشرقاوي) و (موال حسن ونعيمة)، وقد أفادت المسرحية من كليهما ، لقيامهما بعدة وظائف هي:

1-التعبير عن رغبة الشخصية .

2-التأكيد على أفكار هامة في المسرحية .

3-تبرير الرغبة الدرامية للشخصية .

4-عرض فكرة ما.

5-إثارة التشويق لدى المتفرج.

وبهذا يتضح أن الأغاني المستخدمة في مسرحية (منين أجيب ناس) قد أدت دورا دراميا وأضافت إلى معطيات الحدث كما أوضحت بعض متعلقاته.

(2)التوظيف الدرامي لأسطورة "إيزيس وأوزوريس" في المسرحية:

(منين أجيب ناس)

أورد المؤلف عدة إشارات صريحة من خلال حوار بعض الشخصيات يؤكد فيه اقتران شخصية (نعيمة) بشخصية (إيزيس)الفرعونية ويتضح ذلك من خلال قول إحدى الساحرات في معرض حديثها عن نعيمة:

(دانا حتى أعرفها من قبلك يا دنيا

أيوه...من قبل الهرم..كنا أسرى عندهم)...[45]

وقولها في موضوع آخر:

(بحلقوا في النار وشوفوا..تلاقوها هيه هيه..

هيه..هيه..إيزيس)...[46]

كما تربط الساحرة بين شخصية (حسن) وبين شخصية (حورس) في قولها:

(دققوا ف كلمة (عريس)...فيها ريحة من

(حورس)..).. ..[47]

وبهذا يتضح ملمح أسطورة "إيزيس وأوزوريس" في المسرحية وهذا يؤكد اعتماد الكاتب عليها كإحدى المصادر التي لجأ إليها عند تأليف المسرحية . وعلى أساس هذا وجب علينا أن نعرض للجزء الخاص برحلة نعيمة في المسرحية لمقارنته بالأصل الأسطوري لموضوع "إيزيس وأوزوريس".

أولا: رحلة نعيمة:

تعرضنا عند تحليل المسرحية –انظر تحليل المسرحية –إلى الرحلة التي قامت بها نعيمة من أقصى الصعيد ، حتى الإسكندرية وهي رحلة البحث عن جثة محبوبها (حسن المغنواتي) التي تحرشت به السلطة ظلما وقتلته غيلة ، كي يكف لسان الحق عن النطق بمساوئ السلطة وكشفها على حقيقتها أمام الناس . وقد ارتحلت نعيمة في حدود جغرافية مصرية حاملة معها رأس محبوبها التي تعبر –كما قلنا عند تحليل المسرحية-عن التعبير عن الوعي عبر الكلمات ، وحين تحبط نعيمة من تنفيذ رغبتها الدرامية في العثور على جثة حسن-التي تعبر عن قوة الفعلية-لا تتوان عن دفنها . وبذلك استطاع المؤلف طرح فكرة المسرحية الأساسية التي تعني عدم جدوى التعبير عن الوعي عبر الكلمات.

هذا عن رحلة نعيمة ولا يبقى لنا إلا أن نستعرض رحلة (إيزيس) لنفرق بين الرحلتين من حيث مفردات الموضوع ومن حيث الرغبة وتفسير كل منهما.

ثانيا: رحلة إيزيس:

من الملاحظ أن المؤلف قد استمد من موضوع أسطورة "إيزيس وأوزوريس"ذلك الجزء الذي يعنت برحلة إيزيس الثانية في البحث عن أشلاء أوزوريس بعد أن عثر عليها (ست) وقطعها أربا –انظر الجزء رقم (7) في نموذج الأسطورة في الباب الأول-وهي رحلة تستهدف منها إيزيس تجميع أشلاء جسد زوجها كي تبعثه إلى الحياة مرة أخرى . وقد أكدت الأسطورة أن هذه الرحلة امتدت من صعيد مصر حتى الشام (سوريا) وكانت العقبة التي تحول دون تنفيذ مأربها عيون (ست) المنتشرة في كل مكان . وقد تم تحقيق رغبة إيزيس في نهاية الرحلة بمساعدة الإله (رع) حيث عثرت على الجثة وأحيت زوجها مرة ثانية. ليصبح ملكا على عالم الموتى.

المقارنة بين الرحلتين:

من خلال عرض موجز الرحلتين يتضح أن بينهما عدة فروق يمكن إجمالها على النحو التالي:

1-إن حدود الرحلة الجغرافي يختلف بين العملين ، فبينما نجد (نعيمة) تجوب أرجاء مصر بحثا عن جثة حسن نجد (إيزيس)تصل في رحلتها إلى الشام.

2-أن رغبة (نعيمة)في العثور على جثة (حسن) لم تتحقق بينما تتحقق رغبة (إيزيس) في إيجاد جثة زوجها وإحيائها.

3-أن هدف رغبة (نعيمة)هو دفن جثة (حسن)، بينما تهدف رغبة (إيزيس)إلى إحياء زوجها(أوزوريس).

4-أن نهاية رحلة كل منهما قد أفادت صاحبتها، فبينما نرى (نعيمة) قد أخفت في تحقيق رغبتها الدرامية إلا أنها قد حظيت بدائرة وعي لم تحظ بها من قبل، وقد أفادت (إيزيس) من رحلتها بتحقيق رغبتها.

5-أن العقبة التي تقف ضد تحقيق رغبة(نعيمة) هي السلطة المتمثلة في العمدة بينما نجدها(ست) في الأسطورة .

ويرى الباحث أن هذا الاختلاف بين مفردات الأصل الأسطوري الخاص برحلة إيزيس الثانية ومفردات الحدث الدرامي في المسرحية قد أفاد من الناحية الدرامية ويتضح ذلك على الوجه التالي:

1-أن تحديد جغرافية مكان الحدث الدرامي في حدود مصر، من شأنه أن يحدد جغرافية القهر التي عني بطرحها المؤلف طوال المسرحية.

2-أن عدم تحقيق رغبة نعيمة من شأنه أن يحدد الفكرة الأساسية التي عني بها المؤلف ، من أن الكلمة الواعية لن تفيد لردع القوة القاهرة

المتمثلة في السلطة .خاصة وأن الجسد –الذي تبحث عنه نعيمة – يمثل القوة البدنية وقد أكد المؤلف قهر السلطة لمختلف الفئات وبالتالي خلو طبقات الشعب من مثل هذه القوة.

3-أن هدف رغبة نعيمة هو دفن جثة حسن وقد أورد المؤلف تبريرا دراميا لهذا الهدف على لسان نعيمة حيث تقول:

(قلت مش ها يقوم حسن يوم القيامة ..زي كل الناس يقابل ربنا

يبقى لازم جتته تندفن ومعاها راسه!)...[48]

وهو هدف يتفق ومقتضيات العصر الحالي العقائدية.

4-أن العلاقة الأساسية الممثلة لطرفي الصراع تبدو-في هذه المسرحية – بين الحاكم والمحكوم، وقد مثل المؤلف السلطة الحاكمة في شخصية (العمدة) التي لا تظهر لنا مرئية على خشبة المسرح وإنما نعرف عنها بعض المعلومات من خلال نعيمة . ولهذا فإنه ليس من الأهمية بمكان أن يأتي المؤلف بشخصية (ست) في حدث درامي اعتمد في مبرر وجوده على أحداث ماضية-ماضي نعيمة –ارتبطت بعلاقة العمدة بمأساة نعيمة. ولما اعتمد المؤلف على علاقة الحاكم بالمحكوم فلا حاجة إذن لاستلهام شخصية (ست)التي تعبر عن الشقيق الشرير.

وقد أورد المؤلف –في مسرحيته –عدة أسباب تدعو إلى تمثيل العمدة للشخصية الضدية –انظر تحليل المسرحية –ليشكل العقبة الأساسية أمام تحقيق رغبة نعيمة الدرامية .

وبهذا يتضح أن التعديلات التي أجراها المؤلف على الموضوع الأسطوري المستلهم هي تعديلات موضوعية ارتبطت جميعها ببناء المسرحية وفكرها.

وإذا تساءلنا عن الوظيفة الدرامية التي يؤديها الجزء المستلهم من أسطورة ..(إيزيس وأوزوريس) المتمثل في رحلة البحث ، وجدنا الإجابة واضحة من خلال المسرحية ذاتها:

أن رحلة نعيمة في البحث عن جثة حبيبها(حسن المغنواتي) تشكل-كما قلنا في تحليل المسرحية-رحلة تستقي منها نعيمة الوعي من خلال مفردات هذا الواقع. لقد ظنت منذ البداية أن القهر واقع عليها وحدها، وأن القضية فردية. ولكنها أدركت من خلال استقرائها لمعطيات الواقع القاهر أن القضية قضية جماعية ، وأن القهر يقع على جميع فئات الوطن.

ولهذا لا تتوانى عن دفن رأس حسن ، خاصة وأن جثته قد ألقت –بيد السلطة-في البحر الكبير.

وبهذا يتضح أن الوظيفة الدرامية لفكرة (رحلة البحث) المستلهمة من الأسطورة هي☹قالب تكنيكي الغرض منه طرح الفكرة الأساسية للمسرحية) وقد برر المؤلف هذه الرحلة من خلال قص نعيمة لماضيها تبريرا دراميا وافيا.

الحواشي

1- نجيب سرور .منين أجيب ناس- (القاهرة : دار الثقافة الجديدة، 1976).. ص21.

2- المصدر السابق . ص18.

3- المصدر السابق . ص18.

4- المصدر السابق . ص19.

5- المصدر السابق . ص27.

6- المصدر السابق . ص27.

7- المصدر السابق . ص27.

8- المصدر السابق . ص31.

9- المصدر السابق . ص23.

10- المصدر السابق . ص21

11- المصدر السابق . ص23.

12- المصدر السابق . ص55.

13- المصدر السابق . ص40

14- المصدر السابق . ص123.

15- المصدر السابق . ص41.

16- المصدر السابق . ص35.

17- المصدر السابق . ص50.

18- المصدر السابق . ص56.

19- المصدر السابق . ص71.

20- المصدر السابق . ص125.

21- المصدر السابق . ص120.

22- المصدر السابق . ص16.

23- المصدر السابق . ص17.

24- المصدر السابق . ص18.

25- المصدر السابق . ص27.

26- المصدر السابق . ص30.

27- المصدر السابق . ص33.

28- المصدر السابق. ص37.

29- المصدر السابق. ص41.

30- المصدر السابق. ص45.

31- المصدر السابق. ص46.

32- المصدر السابق. ص47.

33- المصدر السابق. ص45.

34- المصدر السابق. ص77.

35- المصدر السابق. ص72.

36- المصدر السابق. ص44.

37- المصدر السابق. ص41.

38- المصدر السابق. ص56.

39- المصدر السابق. ص67.

40- المصدر السابق. ص80.

41- المصدر السابق. ص16.

42- المصدر السابق. ص64، 65.

43- انظر د. أحمد علي مرسي. الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها. (القاهرة: دار المعارف، 1983). ص291.

44- نجيب سرور. مصدر سابق. ص17.

45- المصدر السابق. ص85.

46- المصدر السابق. ص86.

47- المصدر السابق. ص88.

48- المصدر السابق. ص23.

الخاتمة

نستخلص من هذه الدراسة أن نجيب سرور قد استخدم عدة أشكال من الأدب الشعبي في أعماله: (ياسين وبهية) و (آه يا ليل يا قمر) و (قولوا لعين الشـمس) و(مـنين أجيب نـاس). وتتحـدد هـذه الأشـكال في كل من (الأغنية الشـعبية) و(المثل الشـعبي) و (الأسـطورة). وفيما يلي رصد النتـائج الـتي توصلت إليها الدراسة لأنواع كل شكل من هذه الأشكال – على حدة – وكيفية استخدامها والوظائف الدرامية التي أدتها..

أولاً: المثل الشعبي:

استلهم المؤلف – في معظم الأمثال الشعبية المستخدمة في مسرحه – تلك الأمثال الشعبية التي تعنى بموضوعات الزراعة في الثلاثية:

(ياسين وبهية) و (آه يا ليل يا قمر) و (قولوا لعين الشمس).

كما اسـتخدم أمثـالاً متنوعة الموضـوعات في مسـرحيته: (مـنين أجيب ناس).

وقد وردت هذه الأمثال الشـعبية على ألسـنة الشخصـيات الدراميـة، كما وردت على ألسنة كل من الكورس والراوي.

وقد أدت هذه الأمثال الشعبية عـدة وظـائف دراميـة، يمكن إجمالها على النحو التالي:

1- التمهيد لأحداث درامية تالية.
2- تفسير الموقف الدرامي.
3- تفسير أحداث درامية تالية.
4- التأكيد على الفكرة العامة للموقف الدرامي من خلال استخلاصها.
5- التأكيد على الفكرة العامة للمسرحية.
6- الكشف عن الرغبات الدرامية للشخصيات.
7- التعبير عن أفكار الشخصية.
8- وسيلة لإقناع إحدى الشخصيات بفكرة ما.
9- تعليل سلوك الشخصية.
10- توضيح العلاقات بين الشخصيات.
11- مصدر من مصادر الإضحاك، وبالتالي القيام بعملية الترويح الهزلي.
12- التنوع في الإيقاع، من خلال كسر حدة إيقاع التفعيلة الثـابت طـوال حوار المسرحية.

ثانيًا: الأغاني الشعبية:

استلهم المؤلف أنواعاً مختلفة للأغاني الشعبية؛ لتكون جـزءًا من أجـزاء النسيج الدرامي لأعماله المسرحية. وهذه الأغاني هي:

(أ)أغاني المناسبات الاجتماعية:

وقد تنوعت موضوعاتها في مسرح نجيب سـرور لتشـمل أغـاني (الزواج) و(المهد) و(لعب الأطفال) و(العديد).

(ب)أغاني العمل:

وقد استمد المؤلف وعين أساسيين من الموال هما:

1-الموال غير القصصي:

وقد اشتمل على شكلين هما: (الموال البغدادي) و(الموال الأعرج).

2-الموال القصصي:

ومنه استمد المؤلف موضوعين أساسـيين همـا: (مـوال ياسـين وبهية) المستلهمة بعض أجزائه في الثلاثية. (ومـوال حسن ونعيمة) المسـتخدم في صياغة مسرحية (منين أجيب ناس).

هذا وقد وردت هـذه الأغـاني على ألسـنة بعض الشخصـيات في مسـرح المؤلـف، كما وردت على ألســنة كل من الكـورس والـراوي. وقد أدت هـذه الأغاني عدة وظائف درامية هي:

1- التمهيد للحدث الرئيسي للمسرحية.

2- التمهيد لبناء خط حدثي جديد فرعي.

3- تلخيص الموقف الدرامي وبالتالي التأكيد على الفكرة المطروحة من خلاله.

4- دحض فكرة ما.

5- طرح ملامح الشخصية أو التأكيد على إحداها.

6- توضيح بعض مفردات الحـدث الـدرامي من خلال الكشف عن ماضي الشخصيات.

7- الكشف عن الواقع النفسي للشخصيات.

8- تبرير الرغبات الدرامية للشخصيات.

9- خلق جو نفس عام يؤكد اللون المسرحي المأسوى.

10- خلق الإحساس بواقعية ما يراه المتفرج.

11- اســتثارة وجــدان المتفــرج، وهــذا يــؤدي إلى تعاطفه مع إحــدى الشخصيات.

12- إثارة عنصر التشويق لدى المتفرج.

13- إحدى الوسائل التكنيكية للنقلات الزمنية والحدثية.

14- التنـوع في الإيقـاع؛ وذلك بكسر حـدة وحـدة التفعيلة الثابتة طـوال المسرحية بتفعيلة لحظية جديدة.

ثالثًا: الأسطورة:

استمد المؤلف فكرة رحلة (نعيمة) في مسـرحية (مـنين أجيب نـاس) من الجــزء الــذي يمثل رحلة (إيــزيس) الثانية من أســطورة (إيــزيس وأوزوريس) التي تنمي إلى نوع (الأسطورة الطقوسية). وهي تجسـيد – في المسرحية – الهيكل العـام لحـدث المسـرحية الـدرامي. وقد تم توظيف هـذا الجزء من الأسطورة توظيفًا دراميًا كقالب تكنيكي الغرض منه طـرح الفكـرة الأساسية للمسرحية.

* * *

وبهذا يتضح أن نجيب سرور قد نـوع من اسـتخدمه لبعض أشـكال الأدب الشعبي من (أمثال شعبية) و (أغاني شـعبية) و (أسـطورة) المسـتخدمة في مسـرحه؛ لتشـكل أحد خيـوط النسـيج الـدرامي العـام. وقد أدت هـذه الأشـكال بأنواعها وأشـكالها المختلفة – في مسـرحه – العديد من الوظـائف الدرامية التي عـبرت بصـور مختلفة عن الأفكـار والشخصـيات والحـدث خـير تعبير.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- نجيب سرور. ياسين وبهية . (القاهرة: مكتبة مدبولي).

2- نجيب سرور. آه يا ليل يا قمر. (القاهرة: مكتبة مدبولي 1980).

3- نجيب سرور. قولوا لعين الشمس. (القاهرة مكتبة مدبولي).

4- نجيب سرور. منين أجيب ناس. (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، 1976).

ثانيًا: المراجع:

(أ) الكتب العربية:

1- د. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. (القاهرة: دار الشعب) .

2- د. أحمد علي مرسي. الأغنية الشعبية: **مدخل إلى دراستها (**القاهرة: دار المعارف، 1983).

3- بهيجة صدقي رشيد. أغاني مصرية شعبية (القاهرة: 1958).

4- د. عبد الحميد يونس. الأسطورة والفن الشعبي. (القاهرة: المركز الثقافي الجامعين 1980).

5- فوزي العنيتل: الفلوكلور ما هو: **دراسات في التراث الشعبي**، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1977).

6- فوزي العنتيل – بين الفولكلور والثقافة الشعبية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978) .

7- محمد صفوت. الأمثال الشعبية. (القاهرة: مكتبة مصر، 1978).

8- د. مجدي وهبة . معجم مصلحات الأدب. (بيروت: مكتبة لبنان، 1974).

9- د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، (القاهرة: دار نهضة مصر، 1974).

10- نجيب سرور. حوار في المسرح. (القاهرة ك الأنجلو المصرية، 1969).

(ب)الكتب المترجمة

11- ألكسندر هجرتي كراب. علم الفولكلور. ترجمة رشدي صالح. (القاهرة: دار الكتاب العربي).

(جـ)الدوريات:

12- د. أحمد كمــال زكي. الأســاطير . المكتبة الثقافيــة.(القــاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985).

13- د. أحمد مرسي. الأغنية الشـعبية. المكتبة الثقافيـة. (القـاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970).

14- أكرم ضياء العمري. التراث والمعاصرة. كتـاب الأمـة. رقم (10). ط(2). (قطر: المحاكم الشرعية والشئون الدينية، 1985).

15- السيد حافظ الأسود. الـتراث الشـفاهي ودراسة الشخصـية القومية . في مجلة: **عالم الفكـر. مج (16)** . العـدد الأول. (الكـويت: وزارة الثقافة والإعلام، 1985).

16- رشدي صالح. دراسة في علم الفلولكلور. في مجلة : المجلــة. رقم (27).(القاهرة: 1959).

17- د. عبد الحميد يـــــونس. الحكاية الشــــعبية. **المكتبة الثقافيـــــة.** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985).

18- عبد السلام هارون: التراث العربي، **كتابك،** عـدد 35، (القـاهرة: دار المعارف، 1978).

19- كامل مصــطفى الشــيبي: الأدب الشــعبي: مفهومه وخصائصــه، في مجلة : **التراث الشعبي،** العـدد الثـالث، (العـراق: وزارة الثقافـة، 1985).

20- محمد إبراهيم أبو سنة. فلسفة المثل الشـعبي. **المكتبة الثقافيـة.** عدد 381 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984).

21- محمد قنديل البلقلي. الأمثـال الشـعبية. **كتابك.** عـدد 44 (القـاهرة: دار المعارف، 1978).

فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	3
المقدمة	5
الباب الأول: (أشكال الأدب الشعبي في مسرح نجيب سرور)	9
تمهيد	11
حواشي التمهيد	14
الفصل الأول: (المثل الشعبي)	15
نماذج لأصول الأمثلة الشعبية المستخدمة في مسرح نجيب سرور	23
حواشي الفصل الأول	25
الفصل الثاني: (الأغنية الشعبية)	28
نماذج لأصول الأغاني الشعبية المستخدمة في مسرح نجيب سرور	38
حواشي الفصل الثاني	50
الفصل الثالث: (الأسطورة)	52
تلخيص لنموذج أسطورة أيزيس وأوزوريس المستخدمة في مسرحية "منين أجيب ناس"	59
حواشي الفصل الثالث	62
الباب الثاني: (التوظيف الفني لأشكال الأدب الشعبي في "ياسين وبهية")	65
تمهيد	67
حواشي التمهيد	72
الفصل الرابع: (التوظيف الفني لأشكال الأدب الشعبي في "ياسين وبهية")	73
مدخل	73
تحليل العمل	76
(1) التوظيف الفني للمثل الشعبي	86
(2) التوظيف الفني للأغنية الشعبية	91

حواشي الفصل الرابع	97
الفصل الخامس: (التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرحية " آه يا ليل يا قمر ")	99
تحليل المسرحية	99
(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي	109
(2) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية	113
حواشي الفصل الخامس	124
الفصل السادس: (التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرحية "قولوا لعين الشمس")	126
تحليل المسرحية	126
(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي	137
(2) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية	141
حواشي الفصل السادس	144
الفصل السابع:(التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي في مسرحية " منين أجيب ناس")	145
تحليل المسرحية	145
(1) التوظيف الدرامي للمثل الشعبي	156
(2) التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية	161
(3) التوظيف الدرامي للأسطورة.	173
حواشي الفصل السابع	178
الخاتمة	180
المصادر والمراجع	185
الفهرست	189